

هذا العدد

«الإبداع الشعبى، مصطلح عربى يتردد كثيراً بوصفه بديلاً لمصطلح «فولكلور» الذى شاع فى حياتنا الثقافية المعاصرة بوصفه موضوعاً للدرس الفولكلورى المصرى.

وذلك لما تثيره المتغيرات العالمية فى دراسة ثقافة الإنسان المعاصر والتى نتابع أصداءها ونحرص على أن يكون للفكر المصرى موقفاً محدداً إزاء موضوعات هذا الإبداع؛ حيث إن «الإبداع الشعبى» يعد مدخلاً لقراءة جادة للثقافة الشعبىة المصرىة فى عالم يتساءل عن آفاق ما بعد الحداثة والتقدم التكنولوجى فى عالم المعرفة الإنسانىة؛ حيث تتوارى مشاكل «الشفاهىة والكتابىة» وتبرز مشاكل «عالم الفرجة».

لذا كانت مشكلة استلهاام التراث الشعبى الحى فى أعمال محدثة هى موضع حوار داخل «عالم الفرجة والاستماع» من حيث الوجود المحدد للهوىة فى الإبداع الفنى الحديث مع طرح مشكل الذاتىة العامة والذاتىة الخاصة فى الإبداع الإنسانى العالمى المستقبلى. وأن يكون محور الحديث التبادلى بين الثقافات هو الحوار حول «نحن والعالم والمعىارىة العلمىة» من خلال منظور مستقبلى لا من خلال دعوة إحياء التراث.

ويستهل هذا العدد بدراسة للأستاذ الدكتور أحمد على مرسى موضوعها «الذات العامة والذات الخاصة فى السىر الشعبىة المصرىة»؛ حيث لعبت السىر الشعبىة دوراً كبيراً فى التعبير عن موقف الشعب من قضاياه الحىوىة، وموقف الفرد من نفسه، ومن الجماعة التى ينتمى إليها. كما عبرت، أيضاً، عن رؤىة الجماعة لنفسها ولل فرد، وتشكىل الذات الفردىة والجمعىة على السواء. فمن خلال هذه السىر التى يتجاوز عددها عشر سىر حاول القاص الشعبى

المصرى - معبراً في ذلك عن الجماعة - أن يرسم المثال الذى ينبغى أن يكون عليه الفرد، والنموذج الإيجابى الذى ينبغى أن يكون عليه سلوك الجماعة تجاه أفرادها؛ تحقيقاً لوجودهم، وتأكيداً لذواتهم التى لا ينبغى أن تتناقض أو تتصارع مع الجماعة، بل يجب أن تتكامل وأن تتواصل، لكى يحقق الفرد ذاته، وتنجح الجماعة فى الوصول إلى أهدافها، وتتفق السير جميعاً فى تأكيدها علاقة الذات العامة بالذات الخاصة وتكاملهما معاً، باعتبار ذلك قضية أساسية تتفرع عنها كل القضايا الأخرى التى واجهتهما معاً، ويسعى كل منهما، من جانبه، من أجل الوصول إلى التكامل الذى يجعل الحلم واقعاً تتحقق فيه القيم الإنسانية المثلى: قيم الحق والخير والعدل.

ومن العلاقة التكاملية بين الذات العامة والخاصة ننتقل إلى تأمل وضع المرأة مع الدكتور أحمد إسماعيل النعيمى (كلية التربية للبنات - جامعة بغداد) ودراسته حول «الآلهة الإناث فى الموروث الأسطورى والشعرى قبل الإسلام»: الشمس والقمر، عشتروت والزهرة، إيزس - كيكال، مناة، هاتحور، نيت، الفارعة، لميس، خندق، عامله... وغيرهن. و«مثل هذه النسوة تنبئ بآثار التاريخ العريق للمرأة التى تدولت أخبارها من امتداد واقعى غير مرئى لعرق أسطورى متحسس، ومعنى ذلك أن للمرأة سفرًا خالداً تبوأَتْ فيه مكاناً رفيعاً لم تتبوأه أختها المعاصرة أبداً، لاسيما من منظور الفكر الأسطورى الذى غدت فيه إلهة، أو من أشباهها، أو من أتباعها، أو وسيطة بين الآلهة والناس، أو ملكة، أو زعيمة أسبغت عليها مظاهر التأليه والتقدیس، ناهيك عن مكانتها فى مرحلتها الواقعية، وهى فى الحالتين تؤدى وظيفتها الطبيعية (أم - أخت - زوجة - ابنة - حبيبة)؛ فهى سجل حافل بالنشاط فى بعده الواقعى والأسطورى للمجتمع العربى فى عصوره المتقدمة، بوجه خاص.

كما يقدم الأستاذ صفوت كمال دراسته «الأصالة التقليدية مصدر إلهام للحدثاء»، وهو مبحث من مباحث الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق، القاهرة (٣ - ٩ من ديسمبر ١٩٩٥). فى هذه الدراسة ينطلق الأستاذ صفوت كمال من مفهوم: إن للحضارة الإسلامية مقومات وفلسفة يرتبط بهما التراث الفنى الشائع فى حياتنا اليومية. وأساس هذه الفلسفة العقيدة الإسلامية التى وجهت الإنسان إلى كل ما يحيط به فى الكون (إدراك المطلق، الاهتمام بالتجريد، الخروج من النسبى إلى الكلى) وعرفته ما ينطوى عليه الكون من جانبين: جانب روحى وجانب نفعى يحمل فى داخله أسس الزينة والجمال. وتشتمل الدراسة على قضية استلهاً التراث فى الأعمال الفنية المحدثة تحقيقاً للتواصل الثقافى فى الإبداع الفنى الإسلامى.

ثم تقدم المجلة، فى هذا العدد، محوراً عن الحكاية الشعبية، بوصفها مبحثاً مهماً من مباحث علم الفولكلور، كاد أن يصبح علماً مستقلاً له مناهج بحثه الخاصة.

فيقدم الأستاذ أحمد فاروق ترجمة لفصلين آخرين من كتاب «كان ياما كان - التاريخ المصور للحكاية الشعبية، للأخوين فولر - عن الألمانية. ويستهل ترجمته بجملة للأخوين جريم «حقاً، إن الحكاية الشعبية تعيد إنتاج نفسها من جديد باستمرار مع مرور الزمن». بهذه

العبارة التي وضعها الأخوان جريم في مقدمة الطبعة الأولى لكتاب «حكايات الأطفال والبيوت، بدأ طريق الأسئلة والبحث عن معنى الصدق والحقيقة في أتون هذه الجهود النبيلة، والسعى في البحث عن الأصول، وأيضاً إمكانات تفسير الحكايات. وبمواصلة الدراسات أصبحت دراسة الحكاية الشعبية فرعاً مستقلاً في المعرفة العلمية. ومن هذه المناقشة مع الأخوين فولر حول علم الحكاية الشعبية ننقل إلى البحث عن أسس الحكاية الشعبية وهو ما تمت صياغتها في الثقافات القديمة. تلك الثقافات لم تكن موجودة؛ بحيث إن التطور الروحي المختلف منها قد جلب موضوعات وتقييمات مختلفة حول الإنسان، والحيوان، والمعادن، والعالم السفلي، والزواج، والمرأة وغير ذلك. حول هذا التنوع الثقافي تأسست قضايا الفصل الآخر المعنون بـ «الحكاية الشعبية الأولى» للأخوين فولر.

ويتضمن المحور نصاً يحمل عنوان «حكاية ست الحسن والجمال، قام بتدوينه وضبطه الأستاذ محمد حسن عبدالحافظ وفقاً للمنطوق الصوتي لهجة الراوى حسين عبد العاطي من قرية البطاخ، مركز المراغة، محافظة سوهاج. كما ألحق به ثبوتاً بمعانى الكلمات المستغلة.

ونصاً آخر من تراث الحكى العالمى ترجمة الكاتب المسرحى رأفت الدويرى عن الإنجليزية ضمن مجموعة «حكايات شعبية تحكيها الشعوب». والنص بولندى بعنوان «حكاية الإنسان عبر مراحل عمره». وفي ختام هذا المحور، نكرر دعوتنا للقراء من الباحثين والهواة بموافاة المجلة بالنصوص الشعبية من أقاليم مصر المختلفة، لما نراه في ذلك من ضرورة علمية وقومية.

ويقدم الأستاذ على عفيفى ترجمة لدراسة آلان دندس «المفهوم الأمريكى لل فولكلور» عن الإنجليزية، والتي تستهل بمفهوم يكاد يتصدر المشهد العلمى العالمى القائم على الإيمان بالتنوع والاختلاف: «قد يجانب الحكمة أن نتحدث عن «ال» مفهوم الأمريكى لل فولكلور، كما لو كان هناك مفهوم واحد. فقد كان هناك، فى الماضى، بل فى الحاضر أيضاً خلاف، واضح بين علماء الفولكلور حول طبيعة الفولكلور، مما قد يدفع إلى القول بأن هناك عدداً من المفاهيم عن الفولكلور الأمريكى مساوٍ، تقريباً، لعدد علماء الفولكلور. هكذا، يمكن وبحق، مناقشة «المفهوم الأمريكى لل فولكلور باعتباره بعضاً من مفاهيم الفولكلور الأمريكية». على ذلك النحو يتناول دندس «الفولكلور» بوصفه مادة وعلماً بين ثلاث ثقافات تعيش فى أمريكا الشمالية: الأوروبية، والهنود الحمر، والزنج، مع التنوعات فى كل ثقافة على حدة من حيث المادة التى يتأسس عليها علم الفولكلور.

تلى ذلك قراءة الدكتور شوقى حبيب لاحتفالية السبوع: التاريخ، العادة، المعتقد، والتي تتسلسل من الفرعونى إلى القبطى فالإسلامى. ثم تتابع الظاهرة فى: عين شمس بالقاهرة، وزاوية الناعورة بالمنوفية، وفى مركز أخميم بسوهاج، وقرية باريس بالواحات، منطلقاً فى ذلك من فكرة المشاركة الجماعية فى الطقس الاحتفالى بقصد الوصول إلى التغييرات التى حدثت فى هذا الطقس المعتقدى وحولته إلى عادة، وارتباط أداء هذا الطقس بعناصر «الماء»، «الحبوب»، «الملح»، بوصفها علامات فى الثقافة المصرية.

ويقدم الدكتور هانى إبراهيم جابر قراءة جديد لألف ليلة وليلة، قراءة تشكيلية، يناقش عبرها أطروحة الدكتوراه التى قام عليها الدارس السورى عبد السلام مصطفى شعيرة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، تحت إشراف الفنان حسين الجبالى.

هذه المناقشة إطارها المرجعى عدة مقولات نظرية أدبية من نصوص الدكاترة: فريال غزول، وفدوى مالطى دوجلاس، وأحمد كمال زكى، وعبد المنعم تليمة. وذلك عبر تصور يرى أن النص المدون «ألف ليلة وليلة، تقابله تجارب فى التصوير من إنجاز الفن المصرى والعالمى، لأن مناخ ألف ليلة وليلة مناخ تفاعلى بين الخيال والواقع، وتداخل بين الحسى والتأملى.

ومن خلال هذه القراءة يرى د. هانى جابر: «إن قراءة الليالى كاملة وللمرة الأولى بلغة تشكيلية من خلال مئات الأعمال الفنية التى تناولت مختلف موضوعات الكتاب، والتى تعكس رؤية عشرات الفنانين من نخبة مصورى رسوم الكتاب العربى والأجانب، وتطرح أساليبهم الفنية المختلفة وتقنياتهم العديدة، أمر مهم لدراسة الأدب الشعبى».

وفى جولة الفنون الشعبية نلتقى مع رسالة الأستاذة صفية حلمى حسين من جوهانسبرج حول الموضوعات والتساؤلات والاهتمامات التى دارت فى اجتماع الجمعية العمومية لمؤتمر مجلس الحرف للمنظمة الإفريقية الذى أقيم فى شهر سبتمبر الماضى.

ومتابعة إخبارية من الأستاذ حسن سرور لفاعليات ثلاثة مؤتمرات: الندوة الدولية الأولى لمهرجان الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية (٣ - ٩ من ديسمبر ١٩٩٥)، والاحتفال بذكرى مرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من مجلة «الفنون الشعبية» (٢٠ - ٢١ من ديسمبر ١٩٩٥)، ومؤتمر «أنثروبولوجيا مصر» (٤ - ٨ من ديسمبر ١٩٩٥).

ثم تقدم الجولة نص «مختصر السيرة اليونسية، للشاعر عبدالعزيز رفعت، والذي قدم فى ساحة المجلس الأعلى للثقافة ضمن فعاليات احتفالية المجلة، من إخراج الفنان عبد الرحمن الشافعى.

وتختتم الجولة أحلام أبوزيد رزق بعرض وقائع مناقشة الباحثة عائشة صلاح الدين شكر حول موضوع: احتفالية شم النسيم فى بورسعيد للحصول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون.

وفى مكتبة الفنون الشعبية يعرض الكاتب شمس الدين موسى كتاب «الزط والأصول التاريخية للعجر، للباحث وأستاذ التاريخ د. عبادة كحيل، والذي يتابع العجر أو الزط كما أسماهم المؤرخون القدامى بالسؤال: هل هم جماعة عرقية واحدة فى العالم كله أم أن لكل طائفة منهم مميزاتهم العرقية الخاصة؟ وهذا الكتاب يعنى المتخصص فى التاريخ والأنثروبولوجى والفنان والقارئ الهاوى.

وتضم المكتبة الجزء الخامس من المجلد الأول لـ «ببليوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨، للأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان.

التحرير

الذات العامة والذات الخاصة في السيرة الشعبية المصرية

د. أحمد على مرسى

السيرة مصطلح يدل على تاريخ حياة امرئ من الناس تستحق التسجيل والذكر. وهذا الاصطلاح مأخوذ، في الأصل، من المادة اللغوية «سار»؛ أى «مشى»، وذهب فى الأرض، كما يعنى، أصلاً، الترجمة الماثورة للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، ثم أصبح يدل على ترجمة الحياة، بصفة عامة.

وعلى ذلك، أصبح مصطلح السيرة يدل على السنة، والطريقة، والحالة التى يكون عليها الإنسان. ويقال: قرأت سيرة فلان؛ أى «تاريخ حياته». وأخذ هذا المصطلح يتسع مدلوله، ليصبح أوسع مجالاً من مجرد ترجمة الحياة التى تدل على تتبع حياة المترجم له وأعماله وآثاره؛ لكى يستوعب الحكمة والنهج، ويحقق النموذج والمثال؛ ولذلك احتفل الناس بسيرة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) التى ظلت محفوظة مرردة فى البيئات الإسلامية؛ فى المواسم الدينية عامة، وفى الاحتفال بالمولد النبوى وذكرى الهجرة خاصة.

ولعبت السيرة الشعبية دوراً كبيراً فى التعبير عن موقف الشعب من قضايا الحيوية، وموقف الفرد من نفسه، ومن الجماعة التى ينتمى إليها، كما عبرت، أيضاً، عن رؤية الجماعة لنفسها ولل فرد، وتشكيل الذات الفردية والجمعية على السواء. فمن خلال هذه السيرة، التى يتجاوز عددها عشر سير، حاول القاص الشعبى - معبراً فى ذلك عن الجماعة - أن يرسم المثال الذى ينبغى أن يكون عليه الفرد، والنموذج الإيجابى الذى ينبغى أن يكون عليه سلوك الجماعة تجاه أفرادها، تحقيقاً لوجودهم، وتأكيدياً لذواتهم التى لا ينبغى أن تتناقض أو تتعارض مع الجماعة؛ بل يجب أن تتكامل، وأن تتواصل؛ لكى يحقق الفرد ذاته، وتنجح الجماعة فى الوصول إلى أهدافها.

وقد اجتذب الوجدان الشعبى بعض الشخصيات التى عدها مثلاً يعمل على تحقيق القيم الوطنية والاجتماعية والدينية؛ ومن هنا انتشرت طائفة من السيرة الشعبية التى يقوم محورها على بطل أو مجموعة من الأبطال مثل: سيرة عنتر، وسيرة سيف بن ذى يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة بنى هلال، وسيرة الوزير سالم، وسيرة الظاهر بيبرس.. إلخ. وتمثل السيرة رؤية الجماعة الشعبية لتاريخها، وذاتها فى مواجهة ظروف معينة. ولا تقتصر هذه السيرة على حكاية الواقع كما هو؛ بل إنها تتجنى، فى كثير من الأحيان، إلى الخيال. وقد اشتهر آحاد معنيون بروايتهم للسيرة؛ غلب عليهم الاحتراف، وعرفوا عادة باسم الشعراء.

والملاحظ أن هذه السير، جميعاً، قد عبرت عن قضايا حياتية، ذات طابع جمعي وطني من ناحية، وإنساني عام من ناحية أخرى، عن طريق توظيف عناصر فنية وإنسانية، تلبى حاجات الفرد والجماعة، وتشكل قاسماً مشتركاً بينهما، يؤدي إلى التحامهما، وأدائهما لوظائفهما، دونما تناقض أو تناقض أو انفصال، في إطار من التوازن الدقيق بين الذات العامة والذات الخاصة، دونما طغيان من إحداهما على الأخرى، حتى لا يحدث خلل يؤدي إلى هزيمتهما معاً.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن السير، جميعاً، تنادى بتحرير الفرد، كما تؤكد على وحدة الجماعة، وتصور الفضائل الإنسانية التي ينبغي أن يكون عليها الفرد، والتي تمثلها الفروسية بقيمها الأخلاقية، ومضامينها السلوكية، وتسعى إلى تحقيق العدل الاجتماعي، ومواجهة السلبيات التي تعوق الذات الفردية والجمعية على السواء، وتحد من قدرتها على مواجهة واقعها وتغييره إلى الأفضل دائماً.

وقد تنبه رواة السير إلى طبيعة هذا الصراع الإنساني، ومن ثم، جعلوا أبطال السير بشراً، ولم يجعلوهم آلهة أو أنصاف آلهة، كما لم يضعوهم في مواجهة القدر، أو في صراع معه. والسير، بذلك، تؤكد على دور الإنسان في صياغة مصيره، وتحقيق ذاته، بعيداً عن سيطرة القوى الغيبية، أو الخضوع لقوى خارج ذاته هو، فرداً أو جماعة.

إن تحرر الذات، هنا، موضوع لا علاقة له بالقدر، فهذه قضية من صنع المجتمع ذاته، ومن ثم، فإن على الفرد أن يسعى إلى تحقيق ذاته وتحريرها بنفسه، لا أن ينتظر ذلك من القدر؛ باعتباره هبة، أو منحة، أو أمراً مقرر سلفاً، من قبل الآلهة.

وتمثل السير الثلاث*، التي سنتناولها هنا بالتحليل، علاقة الذات الخاصة بالذات العامة في جوانبها الإيجابية، وسوف نركز، في تحليلنا، على المواجهة التي تحدث بين الذات الخاصة والذات العامة، تحقيقاً للتوازن والتكامل اللذين أشرنا إليهما من قبل، وهو ما يؤدي، في النهاية، إلى تحقيق ذات الفرد والجماعة، وانتصارهما معاً في مواجهة الظروف القاسية التي تواجههما والتي تتمثل في افتقاد الإنسان العربي للحرية والعدل.

تحكي سيرة عنتر أنه برغم أن أباه سيد من سادات القبيلة، إلا أنه عومل معاملة العبيد؛ أولاً: لأن أمه أمة حبشية، وثانياً: لأنه ورث لون أمه، فجاء أسود اللون مختلفاً عن سائر

أبناء قبيلته. وكان من نتيجة ذلك، أن أباه رفض الاعتراف به ابناً له؛ ولعل ذلك هو ما حدد، منذ البداية، قضيته ومراحل حياته؛ إذ أصبحت صراعاً أراد به صاحبه أن يحقق ذاته بوصفه فرداً حراً، في مجتمع حر، متوسلاً، في ذلك، بما لا بد أن يتوسل به الإنسان الحر في مثل هذا المجتمع. ونعني بذلك التميز في مجال الفروسية، فإذا أضيف إلى هذا التميز في الفروسية النبوغ في الشعر، فإنه بذلك يمتلك ما يحقق له المكانة الرفيعة في مجتمعه، الذي يعلى من شأن الفرسان لما لهم من دور في الدفاع عن القبيلة في زمن الصراع والحرب، ويقدر الشعراء باعتبارهم ثروة فنية، ولما لهم من دور في الإغلاء من شأن القبيلة، والتغنى بمفاخرها ومآثرها، في كل زمان ومكان.

وقد وظف القاص الشعبي حقيقة كون عنتر شاعراً من الشعراء المتميزين، إلى جانب فروسيته، توظيفاً يخدم أهدافه، وكأنه يسأل المجتمع: إذا كان هذا الإنسان يمتلك القدرة الفذة على استخدام الكلمة، وإتقان فنكم الأول وهو الشعر!! فإنه، إذاً، يمتلك أسباب التقدير والاحترام، وفقاً لأعرافكم وتقاليديكم.. فلماذا لاتعطونه حقه؟!!

ولعل الوجدان الشعبي، عندما ركز على شاعرية عنتر، وتمكنه من اللغة، إنما كان يريد، بذلك، أن يثبت أن عروبته كاملة غير منقوصة، وأن كون أمه أمة غير عربية مما حدد مكانته الاجتماعية بين قومه، وهو ماسخر منه القاص الشعبي، بعد ذلك، عندما جعلهم يكتشفون أن هذه الأم ابنة ملك الحبشة لا يقلل من عروبته، ولا من مكانته الاجتماعية. والسخرية، هنا، تنبع من أن السيرة جعلت عنتر ابناً لسيد من سادات القبيلة، من أم يجرى في عروقها دم ملكي، ولكن ذلك لم يحمه من العبودية؛ مؤكدة بذلك أن النبل أمر لا تحدده عوامل الوراثة، وإنما يحدده سلوك الإنسان. وعلى ذلك، تصبح الفروسية، بامتثلها من قيم وما تفرضه من سلوك، سلاح عنتر الأول للحصول على الحرية واكتساب النبل، وفقاً لتقاليد عصره؛ ومن ثم، لم يستسلم لوضعه باعتباره عبداً، مفلساً له، وإنما كان إيجابياً في تغييره، مهما تكلف، في سبيل ذلك، من مشقة وعناء.

والسيرة، في جوهرها، تحكي حكاية إنسان فرضت عليه العبودية، فكان عليه أن يحرر نفسه. وتحرير الذات، هنا، يقتضي تحرير كل الذات المماثلة، ومن ثم، يقود هذا إلى انتصار الجماعة كلها، ثم الأمة بعد ذلك.. إنها، إذاً، سيرة تعلن أن البشر جميعاً سواء، بصرف النظر عن ألوان جلودهم

وأصولهم العرقية، ومرتبتهم الاجتماعية. فميلاد الإنسان، وطبقته الاجتماعية، لا يمكن أن يقفا حائلاً، دون أن يحقق ذاته وإنسانيته.

وتحفل السيرة، من أجل تأكيد هذا الجانب في شخصية عنتره، بالكثير من المواقف والتعبيرات التي توضح مدى بشاعة الظروف التي يتعرض لها عنتره، دون أن يكون له يد فيها. «فزهير بن جذيمة»، سيد بني عبس، يقول عنه: «إنه حامية بني عبس»، ولكنه، مع ذلك، يعود ليقسم مرة أخرى: «لولا أنك عبد لأحقك بنسبي وجعلتك من جملة أولادي، لولا أن العرب تعارني في كل حين».

وهكذا نرى مدى التناقض بين القول والفعل، والانفصال بين ماهو كائن وماينبغي أن يكون. فعنتره، برغم أنه الفارس الأول الذي لا يشبهه فارس آخر، إلا أنه ما يزال عبداً، ومن ثم، يتحدد نصيبه من غنائم الحرب كنصيب العبد، لا الحر، فقد كانوا يخشون أن يعطوه نصيبه كاملاً حتى لا يقال: «قسموا لابن الأمة مثل ابن الحرة».

ولم يكن حرمان عنتره من حقوقه، باعتباره إنساناً حراً، أو فارساً متميزاً، مقصوداً، فقط، على عدم مساواته اقتصادياً بغيره ممن عدتهم مجتمعهم أحراراً؛ بل تجاوز ذلك، أيضاً، إلى عدم مساواته اجتماعياً؛ وعلى ذلك، حرم من حقه في أن يحب وأن يعترف بهذا الحب. وكأن الجماعة، عندما صنفته عبداً، خلعت عنه كل الصفات الإنسانية، شكلاً ومضموناً. وهكذا تتحول القضية الفردية الخاصة لكي تصبح قضية إنسانية عامة؛ قضية الإنسان المضطهد اجتماعياً، ويصبح النضال من أجل هذه القضية - التي تنمحي فيها الفواصل بين الخاص والعام - موضوع الصراع بعد ذلك؛ ومن ثم، كان من الطبيعي أن يثور عنتره على هذا الوضع الجائر، وأن يخاطب قومه باللغة التي يفهمونها، وكان التحدى النفسى الذى يواجهه: هل يرفع سيفه فى وجههم، أم ينفصل عنهم ويتركهم؟ ولم يكن أى الحلين مرضياً؛ باعتباره فارساً عاشقاً، ذلك أن الرباط الذى يربطه بقومه أقوى من كل الروابط العرقية، إنه حبه لابنة عمه عبلة [التي يأبى أبوها الاعتراف به أو بحبهما، ومن ثم، يرتبط تحقيق الحب بتحقيق الحرية، فلا ينفصل أحدهما عن الآخر]. ويصبح الحب، هنا، عاملاً من عوامل الالتحام والتوحد مع الجماعة، وكأن هذا الحب الفردى رمز لحب الجماعة، وما تمثله من قيم مثلى ينبغى أن تتحقق. ولن تتحقق هذه القيم المثلى، التي تمثلها علاقة الحب أيضاً، مالم يحرر عنتره ذاته، ومالم تعترف به الذات الجمعية التي تقف فى وجهه؛ فالجماعة تأبى الاعتراف بحقه فى

الحب، كما رفضت حقه فى الحرية، حتى لا يتناول العبيد على سادتهم؛ لأن فى ذلك إهانة لا يمكن تقبلها من جانب الجماعة التى تحتاج إلى فروسيته وشاعريته واقعياً، ولكنها رسمياً لا تعترف به فى الحاليتين.

هنا، يصل الصراع إلى ذروته. ومن ثم، يقرر عنتره الانسحاب مؤقتاً، لأن مواجهة الجماعة خسارة له وللجماعة. إنه يستطيع أن يرغمهم بقوة سيفه، على الاعتراف به، وتحقيق مايريده، ولكن ذلك يعنى أنه سيوجه سيفه إلى صدور قومه، وهذا أمر يرفضه الوجدان الشعبى؛ لأن ذلك يخل بالأساس الذى تنبنى عليه العلاقة بين الذات الفردية والذات الجمعية، وفقاً لما ينبغى أن يكون؛ هذه العلاقة التى تنحو نحو الوحدة والالتحام، لا الفقرة والانقسام، وهو ما عبر عنه عنتره بقوله: «لو لم يكونوا عشيرتى وقومى لما أبقيت منهم أحداً»، ثم يوجه حديثه إلى أبيه: «يامولاي أفلح بى ماتريد.. واحكم على حكم الموالى على العبيد.. والعبد ما له غير مولاه، إن أبعد أو أدناه.. وأنا أشهد على نفسى أنى من اليوم فصاعداً قد امتثلت لأمرى، ولا أقصر عن خدمتك، ولا أفارق رعى الجمال، ولا أركب جواداً، ولا أجرد حساماً، ولا أنطق الشعر أبداً».

وتتعرض الجماعة لعدوان خارجى، ومن ثم، تحتاج إلى سيف عنتره؛ ولكن عنتره عبد لا يحسن الكر والفر، وإنما يحسن الحلاب والصر، كما حددت الجماعة وظائف أفرادها؛ مفرقة، فى ذلك، بين مايجب على العبد ومايكون للحر. وبرغم ذلك، تشدد الحاجة إلى سيف عنتره، وتصبح أقوى من كل هذه الفروق المصطنعة، ومن ثم، تبدأ الجماعة فى الضغط على شداد، لكي يعترف به ابناً له، ولكن شداداً يأبى الاستماع إلى نداء الجماعة، استجابة لأنانية الذات الخاصة التى تعيش أسيرة تقاليد صنعتها لتحافظ على مكانتها، متنكرة فى ذلك لإنسانيتها، ويعطل شداد موقفه قائلاً: «فمن فعل هذا قبلى من الفرسان؟ أتريد أن تحط من قدرى بين السادات؟ وتجعلنى بين القبائل حديثاً إلى الممات؟»، إن فى الاعتراف بعنتره، وفقاً لمنطق شداد، «سنة قبيحة، وإفشاؤها بين العرب فضيحة». ويكون رد الجماعة على شداد بلسان زهير بن جذيمة: «الرأى عندى أن تسن هذه السنة فى العرب وتجعلهم لك تبعاً».

ويستمر شداد فى عناده، ويتأزم الموقف؛ فالجماعة توشك أن تنهزم، والفرسان يتساقطون واحداً بعد الآخر. ويدور حوار بين شداد وأخيه قراد وعنتره، وهذا الحوار العبقري، الذى يصور ذلك الصراع، جدير بالتأمل؛ لما يحمله من دلالات.

- مالك (لأخيه شداد بعد أن اشتد القتال وعم الخراب):

أين عبدك عنتره.. فلو كان معنا فى هذا القتال لكان لنا حال غير هذا الحال.

- شداد (لعنتره):

ألا يا عبد السوء، يا صاحب العقل الأزور، ألا تنظر ما حل ببنى عبس من الأعداء اللئام.

- عنتره:

يامولاي، ما الذى أصنع، لو أن يدي طائلة، لكنت لأعدائكم أدفع.. فإنه يعز على ما جرى، فباليت لى قوة أو عقلا شديدًا، لأبلغ بهما ما أريد، ولكنى عبد من جملة العبيد، لا قدر لى ولا قيمة عند بنى عبس الأماجيد، فأريد أن أعيش أو أساق مع الغنيمة، فكل من ملكنى من السادات خدمته خدمة العبد للسيد، فى جميع ما يطلب منى أو يريد..

- شداد (صارخًا):

ويلك يابن الزنا.. لأى شئ عدم الاعتنا، أمجنون أنت؟!

- عنتره:

يامولاي وما الذى تريد؟! رأيت أحداً من السادات الأماجيد يطلب النصر من العبيد، ويترك السادات المعدودين!!

- شداد (فى غيظ شديد):

احمل معنا على الأعداء، وكرّ وأنت بعد اليوم حر.. قاتل معنا اليوم، وأنا ألحقك بنسبى.. قد أقررت بأنك ولدى.

- مالك:

يابن أخى.. احمل على هؤلاء العدا.. وقد ألحقناك بالأنساب فخلص قومك من العذاب..

ياأبا الفوارس أما ترى ابنة عمك تساق سوق الإماء.. إن اجتهدت وخلصتها من النوائب، لأكونن لك عبداً، وهى لك أمة.

وبذلك، يتم الاعتراف - اضطراراً - بحقه فى أن يكون إنساناً حراً، وأن يحقق حبه الذى رفضوه، ورفضوا صاحبه من قبل.

وتتحول الهزيمة إلى نصر عندما تسد الفجوة بين الذات الخاصة، التى تريد أن تتحرر وأن تقوم بدورها، وأن تؤكد مكانتها، وبين الذات العامة التى كانت تقف حائلاً دون ذلك كله.

ولكن الأمر - مع ذلك - لم يكن بهذه السهولة، فبسبب إرغام عنتره للقبيلة على الاعتراف به، ظل هذا الاعتراف نظرياً، مرتبطاً بالموقف الذى استدعى ذلك، ولم يتحول إلى سلوك عملى تجاهه، فما لبث عمه أن تنكر لوعده له بتزويجه من عبلة ابنته، وشرع فى مراوغته، وتدبير المكائد له، وإثقاله بطلبات مستحيلة؛ لكى يجد مبرراً لعدم الوفاء بما وعد به.

وتطلب عبلة من عنتره أن يهرب بها من ظلم مجتمعها الذى لا يستحق سيفه ولا شاعريته، ولكنه يأتى ذلك برغم سهولته، ومعرفته بعدم قدرتهم على منعه؛ لأن هذا السلوك لا ينسجم وما تمثله عبلة بالنسبة إليه. إن عبلة لم تعد المرأة، ولكنها تصبح الوجه الثانى للحرية، ورمزاً لتحقيق العدل، فزواجه منها معناه أنه استكمل حرية عملياً. وهو إن هرب بها كان معنى ذلك أنه ليس حراً، أو أنه يعترف بأنه لم يستكمل مقومات الحرية بعد؛ ذلك أن الحر لا يهرب وإنما يواجه، ومن ثم، يقول عبارته الرائعة: «من أراد النفيس (عبلة: الحرية والعدل) خاطر بالنفيس (بالروح)».

وهكذا، يصبح على عنتره أن يواجه قومه مرة أخرى، فهو وإن كان قد أحرز المساواة من الناحية المعنوية، إلا أن لونه الأسود ظل حاجزاً بينه والآخرين، والعلامة التى تعبر عن أصل مختلف يطارده، ويمنعه من التواصل مع غيره. ولذلك، لم يتوقف هذا الفارس عن الشعور بالاختلاف والنقص؛ اختلاف فى اللون، ونقص فى المكانة الاجتماعية. هنا، كان لابد لعنتره من أن يحقق ذاته بعمل لا يستطيعه غيره، لا لكى يستكمل مقومات الاعتراف به فحسب، ولكن لكى يثبت تفوقه وامتنازه غير المسبوقين؛ ومن ثم، راح يواجه الفرسان المشهورين بين القبائل الأخرى، وغيرهم من الفرسان من كل الأجناس المعروفة للقاص آنذاك. ويصبح انتصاره على هؤلاء الفرسان خروجاً من الدائرة المحلية القبلية الضيقة إلى الدائرة الأوسع، ومن ثم، يلعبه القاص بأنه فارس العرب والعجم والديلم والترك؛ وكأنه يجسد بذلك قيمة إنسانية لا تخص مجتمعاً بعينه.

ويحمل هذا الانتصار، ضمن ما يحمله من معانٍ، معنى الانتصار للفضائل الإنسانية التى يمثلها، ويتحول ليصبح رمزاً للتحرير، فينهج نهجه كثير من العبيد الذين استطاعوا أن

يحرروا أنفسهم، ثم ينضموا إليه بعد تحررهم، لكي يستكملوا معاً رسالتهم من أجل تحرير الآخرين.

ويكتسب تحرير الذات الخاصة، هنا، معنى يتجاوز مجرد الحصول على الحرية الفردية، أو حرية الذين ينتمون إلى الجماعة أو القبيلة نفسها، ليصبح رسالة تعلو على الفوارق الجنسية والعرقية والدينية؛ إذ يحارب عنصرة من أجل تحرير الإماء اللاتي لا يقلن فروسية أو شجاعة عن أمثالهن من الرجال [غمرة القضاية التي كانت تسمى صدامة الخيل وخواضة الليل] وتحرير المستعبدين جميعاً، دون تفرقة [مقرى الوحش النصراني الذي بلغ من وفائه لعنصرة أن افتداه بروحه في إحدى المعارك التي خاضوها معاً].

وتنتهي السيرة بأن يحقق عنصرة رسالته كما حددها الوجدان الشعبي، مؤكدة أن تحقيق الذات العامة وانتصارها، لا يمكن أن يتم، دون تحقيق الذات الخاصة الحرة العزيزة في مجتمعها، وأدائها دورها المنوط بها في استحداث التكامل، وتأكيد المثل العليا التي لا بد منها لكي تنتصر الذات العامة في مواجهة عوامل القصور والهزيمة.

وإذا كانت سيرة عنصرة تحمل صرخة مبكرة عالية ضد العبودية والقهر والتفرقة بين البشر، واتخذت من عنصرة الرجل بطلاً، فإن هناك سيرة أخرى، هي سيرة الأميرة ذات الهمة، أرسلت هي الأخرى صرخة مدوية من أجل تحرير المرأة العربية، ووضعها في مكانها اللائق بها، بعد أن انهارت مكانتها، في فترة عصيبة من التاريخ العربي، سيطر فيها غير العرب على الحياة العربية، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وكثرت فيها الفتن وأشكال الصراع بين الفرق الدينية والسياسية والعرقية؛ مما أدى إلى هزيمة الذات العربية بعد ذلك. وقد عبرت السيرة عن هذا الوضع المتردى على لسان أحد ملوك الروم إذ يقول: «لأن راعياً من رعاة الخنازير تحرك من بلادنا لأخذ بلادهم لأن الفتن سارت فيهم».

وتأتى هذه السيرة باعتبارها رد فعل لهذا الخطر الداخلي، الذي يتمثل في الفرقة والانقسام وافتقاد الحرية والعدل، ولخطر آخر خارجي، يتمثل في الغزو العسكري الذي يهدد بفقدان الهوية، واستمرار الأوضاع الجائرة اجتماعياً وسياسياً.

ولقد كان اختيار امرأة لتكون الشخصية الرئيسية في هذه السيرة أمراً مقصوداً من جانب القاص الشعبي؛ ذلك أن هذا الاختيار، في حقيقته، يخدم أهدافاً ضمنية لا تقل أهمية عن الهدف الأساسي الذي تريد السيرة التأكيد عليه؛ ألا وهو الدفاع عن الذات العامة، سواء في الداخل أو في الخارج.

ولن تتمكن الذات العامة من مواجهة العدوان عليها، سواء كان داخلياً أو خارجياً، في الوقت الذي تعاني فيه الذات الخاصة من ضغوط قاسية، وألوان من الاضطهاد لا قبل لها بتحملها؛ ومن هنا، كان اختيار الأميرة ذات الهمة (فاطمة بنت مظلوم) المرأة، لكي تقوم بدور الذات الخاصة في مواجهتها للذات العامة، رمزاً لا يعادله، في تأثيره أو إمكاناته، رمز آخر؛ ذلك أنه يستطيع، من خلاله أن يعبر عن رأيه في المشكلة العامة الرئيسية، وهي حاجة الجماعة إلى الوحدة وامتلاك أسباب القوة لمواجهة الفساد الداخلي والعدوان الخارجي، كما يستطيع من خلاله أن يعبر عن رأيه في المشكلة الخاصة؛ وهي دور المرأة في المجتمع، ذلك أنها نحتت عن المشاركة في الحياة، وحلت محلها الجوارى اللاتي تحددت وظيفتهن في التسمية والترفيه عن الرجال، ومن ثم، اكتسبن مكانة كبيرة، وأصبح لهن دور كبير وخطير في هدم الذات العربية، والسير بها نحو الهزيمة.

وقد حدد هذا الوضع الجائر دور المرأة العربية، فجعلها عنصراً سلبياً وعضواً عاطلاً على غير ما رسم الإسلام، وعلى خلاف ما يرجو الوجدان الشعبي الذي يرتب للمرأة دوراً فعالاً، لا يقل أهمية أو خطورة عن دور الرجل، إن لم يتفوق عليه في بعض الأحيان.. فهي المسؤولة عن صيانة الحياة والحفاظ عليها، وهي شريكة، أيضاً، في صياغة الحياة وتحمل مسؤولياتها.. إنها الأم والزوجة والأخت والصديق، وهي رمز للوحدة والتجميع، وهي رمز للوفاء والتضحية أيضاً.

إن السيرة تقدم المرأة نموذجاً جاداً، تحترم نفسها، وتقدر أسرتها، وتقدر رسالتها، وتعي دورها، وقادرة على تحمل المسؤولية التي توكلها إليها الجماعة. وتتفق السير الشعبية جميعاً في التأكيد على هذا النموذج الإيجابي للمرأة، وكأنها، بذلك، ترد للمرأة اعتبارها، وتقدم الصورة الحقيقية لها، كما تراها الذات العامة، وهي صورة مختلفة تمام الاختلاف عن بعض الصور التي رسمتها لها ألف ليلة وليلة.

وتؤكد هذه السيرة، على نحو خاص، حرية المرأة وإنسانيتها، وحقوقها الطبيعية، وترتفع بها من حدود الدور السلبي الذي أريد لها، في إطار ظروف تدهور حضارى فرض عليها قيوداً تحد من قدراتها، وتمنعها من التعبير عن ذاتها، إلى دور إيجابي إنسانى، لا يقل أهمية عن دور الرجل؛ بل إنها تصنيف إليها صفات حرص الرجال، دائماً، على أن تكون مرتبطة بهم كالشجاعة والفروسية، والجهاد في سبيل الدين، والتفقه في العلم، مؤكدة، بذلك، قضيتها الإنسانية التي تدافع عنها.

وهي التي عانت من الظلم كأشد ما تكون المعاناة. إنها تقف إلى جواره عندما يحتاج إلى نصرتها، وعندما يكون الحق في جانبه، وتقف ضده إذا حاد عن الطريق، أو جاوز الحق والصواب. ولكي يؤكد القاص الشعبي أن هذا الخلق الذي تتصف به ذات الهمة، ليس نابعا من عاطفة خاصة أو مشاعر ضيقة تجاه ابنها، وإنما هو سلوك عام ينتظم حياتها كلها، فقد جعلها تقف المواقف نفسها مع الجميع، إذا احتاجوا إليها، أو التمسوا العون منها، فهي أم الجميع، تداوى الجرحى، وتحنو عليهم، وتقاسمهم حياتهم، وتساعدهم على حل مشكلاتهم؛ يدفعها إلى ذلك شعور غامر بالأمانة التي تتجاوز حدود العلاقة الخاصة بين الأم والابن، لتصبح عطاء غير محدود، وقيمة سلوكية إنسانية عليا. ولعل هذا هو ما هيا لها أن تقوم بدور القائد في الدفاع عن الثغور الإسلامية في مواجهة عدوان الروم المتكرر؛ إذ تصبح هي عنصر التجميع، والانصهار، الذي يلتقى عنده وعليه الجميع؛ إذ يرون فيها المثل، والتصميم، والقدرة أيضاً.

وعندما تصل السيرة إلى هذا الجزء، يصبح لزماً على الجماعة التي أساءت إليها، ودبرت لها المكائد، وطاردتها هي وابنها، ونبذتهما بعيداً عنها، أن تعيد إليها اعتبارها، وأن تعترف بها امرأة حرة، شريفة، وأن تقر بصحة نسب ابنها. وهكذا تكون قد حققت ذاتها داخل مجتمعها، واكتسبت احترام من أهانوها، وأساءوا إليها. ولكنها في حقيقة الأمر لم تكن تسعى إلى تحقيق ذاتها، وتأكيد احترام الجماعة لها، باعتبارها حالة فردية فحسب، وإنما كانت تسعى، أيضاً، إلى تقديم نموذج حي للمرأة الحرة الشريفة، خلقاً وسلوكاً.. نموذج ينبغي للجماعة أن تحرص عليه، وأن تعمل على أن يوجد، وأن يحقق ذاته الحرة، بعيداً عن كل عوامل الإحباط، وبعيداً عن كل القيود التي تشل إرادة الإنسان، وتعطل قدراته ومملكاته، وتجعله أسير ظروف ليست من صنعه، وتقاليده لا تتفق مع الحياة كما أرادها الله، ترفرف عليها الحرية، ويسودها العدل.

ويسير خط آخر مواز لهذا الخط في السيرة؛ حيث تسعى ذات الهمة إلى تحقيق ذاتها بالدفاع، لا عن قضيتها الخاصة، أو قضية المرأة عامة فحسب؛ بل بالدفاع عن القضية العامة التي تواجه الجماعة كلها، وهي العدوان الخارجي. وتكاد العناصر الأساسية، التي رأيناها في سيرة عنتره، تتكرر هنا أيضاً، مع اختلاف في طبيعة العصر، والعناصر الفرعية الأخرى، وطبيعة العدوان الخارجي. فكما فعل عنتره، عندما حقق ذاته، فقاد قبيلته إلى النصر على أعدائها من القبائل الأخرى، كذلك فعلت ذات الهمة أيضاً، فقادته أمتها إلى

وتصور السيرة فاطمة - الأميرة ذات الهمة - مثيرة لغيظ الرجال، لما تتمتع به من فروسية وشجاعة وعلم، حتى يصل الأمر إلى أن يحقد عليها ذوو قرباها؛ إذ يرون في تميزها خطراً يهدد مصالحهم الضيقة، ومن ثم، كان لابد من قهرها عن طريق تزويجها من ابن عم لها، يقف على النقيض منها تماماً، ولا يتمتع بأدنى قدر من احترامها أو حبها. وتذكر السيرة، على لسان عمها، السبب الأساسي الذي يدفعهم إلى الإلحاح على إتمام هذا الزواج الذي ترفضه: «لأنها إذا صارت لولده انكسرت حرمتها، وقل نشاطها، وذهبت قوتها، وبانكسارها تبلغ نحن من أبيها سائر الأغراض». ويكون رد فاطمة على هذا القهر الاجتماعي: «لست أريد بعلًا إلا سيفي هذا، وتصير على أنها لن تتزوج إلا من ينتصر عليها في مجال الفروسية، أو يبرزها شجاعة وإقداماً. إنها، في الحقيقة، تبحث عن ند لها، تحترمه كما لابد أنه سيحترمها، إذا كان فارساً حقيقياً. ولكن الخليفة يشترك في التآمر عليها؛ لأنه يرى فيما تتصف به خطراً يهدد الأعراف التي حددت للمرأة دوراً معيناً يجعلها مجرد متعة حسية، لا كيان ولا وجود حقيقي لها.

وينتهي الأمر، عن طريق الخداع، بتزويجها من ابن عمها، وتمر - باعتبارها إنساناً يحترم ذاته وإنسانيته - بأزمة حادة؛ إذ تشعر بالهانة والإذلال اللذين فرضهما عليها نظام اجتماعي فاسد، ولكنها، مع ذلك، تتجاوز أزمته، فهي امرأة حرة تؤثر أن تموت على أن تخون زوجها، حتى ولو لم تكن تحبه.

وما تلبث أن تفيق من صدمة الزواج غير المتكافئ الذي أرغمت عليه، حتى تتهم في شرفها، عندما جاء ولدها أسود اللون، وتصل المأساة إلى ذروتها عندما تنصح بقتل الطفل الذي يظن أنه نتاج علاقة غير شرعية، ولكنها ترفض أن تهون أو أن تضعف، برغم قسوة الظروف التي تواجهها والظلم الواقع عليها؛ فتقرر أن تربي ابنها ليشتب فارساً يحقق معها، بعد ذلك، ما يعيد الأمور إلى نصابها الصحيح. وتظل فاطمة - ذات الهمة - إلى جانب ابنها، ترعاه، وتأخذ بيده، وتعلمه، وتقف منه موقف العقل المدبر، والناصح الأمين، وتحميه من المخاطر التي يتعرض لها، حتى يتم لها ما تريد له من نصج وفتوة. وتصف السيرة ولدها الأمير عبد الوهاب، بعد أن استكمل مقومات الرجولة، بأنه أصبح: «فارس الإسلام، والبطل المشهور، وحامي الثغور، الأسد الوثاب، سيد بني كلاب». ولكن الأم لا تترك ابنها، حتى بعد أن اكتمل نصجه، فما يزال يحتاج إليها، حتى لا تتحول هذه القوة، التي أصبح يمتلكها، بفضل ما قامت به نحوه، إلى قوة غاشمة، أو قدرة ظالمة،

إلا بالتكامل بين المرأة والرجل معاً، على قدم المساواة، ودون تحيز لجنس على آخر.

وهكذا، تصل السيرة إلى تحقيق غاياتها من التركيز على ضرورة احترام الذات الخاصة، وتمكينها من ممارسة حقها في التعبير عن نفسها دون كبت أو قهر، ودون إهدار لآدميتها؛ ومن ثم، تستطيع أن تتواصل وأن تتكامل مع الذات العامة، وأن تؤدي الذات العامة وظائفها كما ينبغي لها، وكما ترجو الذات الخاصة أن تكون.

وتأتى السيرة التالية، وهى سيرة الظاهر بيبس، لتؤكد على مجموعة من القضايا التي لا تختلف في مضمونها عما أرادت السيرتان السابقتان التركيز عليه؛ بل إنها تؤكد المضمامين الرئيسيين لهذه القضايا، وتقدمها من منظور مختلف؛ زماناً، ومكاناً، وشخصاً.

إن سيرة عنتره تدور أحداثها في قلب الجزيرة العربية أساساً، وفي مجتمع تغلب عليه سمة القبلية، في الفترة السابقة على الإسلام، برغم أن القاص الشعبي أضفى على عنتره صفات إسلامية كثيرة، وجعله يصدر، في سلوكه، عن قيم الإسلام ومبادئه في كثير من أعماله، متجاوزاً، بذلك الحقيقة التاريخية التي تؤكد أن عنتره لم يشهد الإسلام، وصورته السيرة شاعراً فارساً يحارب من أجل تأكيد ذاته، وإثبات عربيته التي تعنى له ولغيره، ممن عانوا الظلم والاستعباد، الحرية، كما تعنى تأكيد العدل والوحدة والانتصار للجماعة.

أما سيرة الأميرة ذات الهممة، فقد دارت أحداثها على أطراف الجزيرة العربية في منطقة الثغور الإسلامية الشمالية، في فترة مليئة بالقلق والفتن، شهدت بدايات هزيمة الذات العربية العامة، وتدهور الذات الخاصة، كرد فعل للتدهور الحضارى العام الذى بدأت بوادره تطل برأسها؛ نتيجة تسلط غير العرب على تقاليد الأمور، وعلى مقدرات العرب، وابتعاد العرب أنفسهم عن المصادر الأصلية التي كانت دعامة قوتهم، والتي كانت تمثلها الفروسية بما تحمله من قيم نبيلة، وما يمثلته الإسلام من عدالة ومساواة، ومن قيم تعلى من شأن الإنسان؛ إذ تجعله خليفة الله في الأرض. كما اختارت - عن عمد - البطل الرئيسى في السيرة، وعنصر الربط والتجميع، امرأة عربية حرة، قاست كثيراً من أجل الاعتراف بإنسانيتها، وتأكيد ذاتها، وحاربت من أجل تحقيق إرادتها، متحدية بذلك، كما تحدى عنتره من قبل، الظروف القاسية التي فرضت عليهما أشكالا من القهر والظلم المادى والمعنوى، لا تتفق

الانتصار على الروم، حين عجز الرجال عن تحمل تبعات القيادة ومسؤولياتها؛ حيث وصفتها السيرة بأنها «نصف الإسلام»، وأنها «كلما شاب رأسها اشتد بأسها»، وتنتهى السيرة بتفرغها للجهاد في سبيل الإسلام، زاهدة في مباحج الحياة؛ «ماكنت ممن يرغب في الرجال، ولكنى تفردت بخدمة ربي، وما أركب الخيل لطلب الفخر، ولكن للجهاد في سبيل الله». وتعلو السيرة الشعبية من هذا الموقف؛ ذلك أنه يلبي حاجة أساسية استشعرتها الذات العامة؛ ألا وهى الدفاع عن الإسلام الذى يتجاوز حدود الدين، ليمثل الوطن أيضاً، كما يحقق نموذجاً إيجابياً للإنسان في هذه الفترة؛ ألا وهو نموذج الفارس الذى لا يشغله من أمر الحياة، إلا القتال في سبيل ما يؤمن بأنه حق. وتزداد المفارقة وضوحاً، عندما يحقق هذا النموذج امرأة لا رجل، كما تلخص، في بساطة شديدة، كل القضايا التي تشغل بال المجتمع، سواء على مستوى الذات الفردية أو الذات الجمعية.

وإذا كانت السيرة قد صورت ذات الهممة في صورة أقرب ما تكون إلى صورة القديسين، بكل ما تعنيه هذه الصورة من معان، فإن ذلك لم يكن أمراً عفوياً، وإنما كان أمراً مقصوداً يؤكد مكانة المرأة، وما يمكن أن تصل إليه من قوة ونقاء، وقدرة على التحمل والاستغناء.

ولم تكف السيرة بأن ترسم هذه الصورة لذات الهممة وحدها، من أجل تحقيق الأهداف والمثل التي نتبناها؛ بل رسمت إلى جانبها نماذج نسوية أخرى، عربية وغير عربية، لا تقل شأنًا عن ذات الهممة، وتحقق الأهداف والمثل نفسها، دونما تحيز أو تعصب للمرأة العربية، وكأن السيرة تريد أن تؤكد أن ما يسرى على ذات الهممة، المرأة العربية، يسرى، أيضاً، على المرأة في كل زمان ومكان، وبرغم اختلاف الجنس والدين، فالحرية والعدل، وقيم الشرف والنبل، ليست وفقاً على جنس بعينه، أو دين بعينه.

ومما يلفت النظر في هذه السيرة، أنها، في تأكيدها على دور المرأة، وانتصارها لها، والإعلاء من شأنها، لم تغفل دور الرجل، ولم تنكره، ولم تفتعل تفوقاً نسوياً مزعوماً للمرأة وحدها، وإنما جعلت للرجل دوراً لا يقل أهمية عن دور المرأة. إن الأمير عبد الوهاب، ابن ذات الهممة، والأمير أبو محمد البطال، يقومان بدورين بطوليين، يتساويان، إلى حد كبير، مع ماقامت به ذات الهممة. ولا يتحقق الانتصار الكامل، في الحقيقة، إلا باشتراك الجميع؛ المرأة والرجل معاً، وبذلك تؤكد السيرة سنة الحياة، وهى أن أهداف المجتمع لا يمكن تحقيقها،

والحقوق الإنسانية كما حملت بها الجماعة الشعبية، وسعت إلى تحقيقها وتأكيدهما؛ انتصاراً لإنسانيتها. إن سيرة الظاهر بيبيرس تجعل الأحداث تدور في منطقة أخرى من العالم العربى الإسلامى، هى مصر، وتمتد منها إلى الشام وغيرها من المناطق القريبة، فى فترة مليئة بالفتن، والفساد السياسى والاجتماعى والاقتصادى على الصعيد الداخلى، وحافلة بأشكال متعددة من المواجهة العسكرية والاجتماعية مع أعداء خارجيين، إبان الغزو المغولى، والحروب الصليبية. وتجعل هذه السيرة بطلها الرئيسى غير عربى للمرة الأولى والوحيدة فى كل السير الشعبية، كما تجعل الذات العامة هى التى تسعى إلى تأكيد الذات الخاصة التى استطاعت أن تحقق النموذج والمثال الذى تنشده الذات العامة، لافتقادها له، وحاجتها إليه؛ إذ تصور السيرة، فيما تصوره، حلمًا بمجتمع مثالى يسوده الأمن، ويتمتع بالرفاهية، ويتحقق فيه العدل. وقد رأت السيرة أن ذلك لا يمكن تحقيقه، إلا فى وجود حاكم يتصف بصفات معينة، تجعله قادراً على تحويل هذا الحلم إلى واقع ماضى ملموس، بمساعدة الناس وتأييدهم له.

وإذا كانت هذه السيرة قد ركزت على تصورهما لهذا المجتمع المنشود، وأسهمت فى الحديث عنه، فهى لم تفعل ذلك حاملة حلمًا من أحلام اليقظة، متجاهلة الواقع الذى تصدر عنه، وإنما عبرت عن افتقادها له بصورة سلبية المجتمع، منتقدة أنماطاً متعددة من السلوك الخاص والعام، عدتها مسؤولة عما وصل إليه المجتمع من تدهور وانحطاط فى الفترة التى تحكى عنها.

والمأمل لهذه السيرة سيجد أنها، فى جوهرها، ترسم للذات العامة، وللذات الخاصة، على السواء، أسلوب الخلاص والتحرر، على أساس من العدل الاجتماعى والانصهار الكامل للذات الخاصة فى الذات العامة، وللذات العامة فى الذات الخاصة. الذات الخاصة التى يمثلها الحاكم الذى يعبر عن الناس، والذات العامة التى يمثلها الناس الذين يقفون وراء الحاكم، مساندين مؤيدين له، مادام يحقق ما كان معبراً حقيقياً عن آمالهم فى الحرية والعدل الذى يعنى التقدم والازدهار، لأنه يعنى الاستقرار والأمن.

إن السيرة تحكى موقف الذات العامة من العدو الداخلى الذى يمثله الواقع المرير؛ ذلك الواقع الذى ساد فيه اللصوص، وقطاع الطريق، وأثقل كاهل الناس بضرائب باهظة لا قبل لهم بها، وجنود مرتزقة لا هم لهم إلا إرهاب الناس، وإخضاعهم لتحقيق مصالح الطبقة الحاكمة من الغريباء الذين تحكموا فى مصائر الناس وأقدارهم، مما جعلهم يعبرون عن سخطهم،

بالقول حيناً فى مثل هذا المثل: «ابن الحرام ياطلع قواس، يامكاس»، وبالفعل أحياناً أخرى فى كثير من الثورات الداخلية التى تحكى عنها الكتب التى أرخت لتلك الفترة، والتى ووجهت بالقمع الشديد. كما تحكى، فى الوقت ذاته، موقف الذات العامة من العدو الخارجى، عندما أصبح ذلك العدو يهدد هذه الذات بأن تفقد هويتها، ووجودها، وهو ما يمثله سقوط الشام فى أيدي الصليبيين، وبغداد تحت سناك خيل المغول. ولم يعد هناك من أمل فى رد هذا العدوان، والدفاع عن هذه الذات، إلا أن تنهض مصر التى كانت تعاني أشد المعاناة من أوضاع داخلية فاسدة، وتدهور يوشك أن يمزق أوصالها، ويقضى على إرادتها، لكى تعيد للذات العربية العامة اعتبارها، وإرادتها، ووجودها الإيجابى. وكان لابد، لكى يتحقق هذا المطلب الملح، أن تقوم الذات الخاصة - ويمثلها، هنا، الظاهر بيبيرس، الحاكم المنشود الذى يستطيع أن يلبي حاجات الذات العامة - بدورها فى تحقيق الاستقرار الداخلى والعدل الاجتماعى.

وقد أعلت السيرة من شأن الظاهر بيبيرس؛ لالتفاتته إلى الإصلاح الداخلى، وتنبيهه إلى أهمية القضاء على الفساد والانحلال بأشكاله المختلفة. فهو عندما يتولى السلطة، يشرع فى تتبع رؤوس الشر ليقضى عليها، وأسباب الفساد والفوضى ليقومها. ولم يكن هذا الهدف العظيم ليتحقق دون المشاركة الشعبية، أو فى غيبة منها؛ بل كان لابد من وجود قوى، وتمثيل حقيقى للشعب صاحب المصلحة الحقيقية، أولاً وأخيراً.

وتأكيداً لهذه الحقيقة، تقدم السيرة شخصية مهمة، تلعب دوراً خطيراً إلى جانب الظاهر بيبيرس، فى الكشف عن الأزمة التى تعاني منها الذات العامة والخاصة على السواء، من افتقاد الأمن والعدل، وإحساس بالضعف والفساد، وحسرة لما تعانيه من شعور بالمهانة والذل، هذه الشخصية هى عثمان بن الحبل، ابن البلد المصرى، الذى حذر وزير الملك الصالح بيبيرس منه قائلاً عنه: إنه رجل جبار لا يرحم، لا يبالي من الأكابر ولا من الأصاغر، يسرق وينهب، ولا يطوله أحد فكأنه عفرية من عفاريت سليمان، وأن من الصواب اجتناب هذا الرجل، والابتعاد عنه، والحذر منه، فهو لا يؤتمن، ولا يوثق به.

وإذا دققنا النظر فى هذه الشخصية لوجدناها رمزاً فى الحقيقة إلى ما آل إليه حال المجتمع المصرى، فى تلك الفترة،

من فساد وفوضى. وضياح للهدف. كما أن الأوصاف التي وصف بها عثمان على لسان الوزير تنبئ عن حقيقة خطيرة، وفقت منها السيرة موقفًا حادًا رافضًا، ألا وهي الانفصال الكامل بين الحاكم والشعب، وعزلة كل منهما عن الآخر، مما أدى إلى سوء فهم الأول للثاني، وعدم تقديره لمصادر قوته، وأسباب ضعفه. فعثمان ليس شريكًا بطبعه، أو فاسدًا عن رغبة منه في الفساد، والدليل على ذلك أنه عندما يتآخى مع الظاهر يتغير دوره، ويتبدل حاله، ويصبح ساعده الأيمن في تحقيق الحلم المشترك، فهو لا يستطيع أن يبرم أمرًا دون مشورته، وهو الذي يدير شؤونه، ويساعده في مهامه الكثيرة، ويخلصه من المآزق التي يواجهها.

ويصبح هذا التآخي رمزًا للتكامل بين الحاكم والمحكوم، ولاعتراف الشعب بأن بيبرس قد أصبح واحدًا من أبنائه، وليس حاكمًا من هؤلاء الحكام الذين ساموه الخسف والهوان، ومن ثم يضع يده في يد بيبرس، محققًا بذلك رغبة شعبية عميقة للمشاركة في الحكم، وأملًا قويًا في الإصلاح، وبناء مجتمع مثالي.

وقد عبرت السيرة عن كل ذلك، عندما جعلت عثمان يبنى حارة مثالية، يعمرها بأرباب الحرف والصناعات، ويرسى فيها قواعد وتقاليدها مثالية في البيع والشراء، والتعامل بين الناس، على أساس من الصدق والاحترام والتكامل والحب، مما جعل بيبرس يسعى إلى بناء حارات مماثلة، تسود فيها القيم المثلى التي يفتقدها الناس.

ولا يقتصر الإصلاح على محاولة إنشاء هذه المجتمعات المثالية الجديدة، لتكون نموذجًا يحتذى، ولكن السيرة تجعل بيبرس وعثمان يطاردان الفساد والشر أينما وجدا، ويظهران المجتمع من اللصوص والقوادين، وإذا بهما يكتشفان أن القوائم على أمن المجتمع هو رأس هؤلاء اللصوص، وأُس البلاء، وهو ما عبر عنه الشعب ساخرًا في أحد أمثاله الشعبية: «حاميه حراميه»، ومن ثم يصبح ضرب هذه الرأس، بعد أن استطاعا أن يعرفا منه أسرار هؤلاء اللصوص وأسماءهم، أمرًا ضروريًا لكي تستقيم الأمور، ويتحقق الأمن، ويسود العدل.

وتلح السيرة إلحاحًا شديدًا على تأكيد هذا الجانب في شخصية بيبرس، وهو جانب انتصاره للعدل ومقاومته للظلم، يعاونه في ذلك عثمان بن الحبلى. فقد أمر بيبرس، مثلاً، أن تنقش على أعلامه عبارات من مثل: «لا ظلم بعد اليوم»، «لا أفلح من ظلم»، «الظلم إن دام دمّر»، والعدل إن دام عمر. ولم تجعل السيرة هذا الجانب مرتبطًا بتولية السلطة أو الحكم، وإنما

جعلته جزءًا أصيلًا في شخصيته، وسمه رئيسية تميزه سلوكًا وخلقًا، دونما علاقة بمناصبه، أو القوة التي يمكن أن يستمدّها من هذه المناصب، مما يجعله قادرًا على أن يفرض ما يريده. إن هذه القوة تنبع من داخله هو، ومن قناعاته الشخصية، ومن ثم، يصبح المنصب، هنا، وسيلة فحسب لتحقيق الهدف، وكأن السيرة تريد أن تقول: إن عدم وجود هذه القوة التي يتيحها هذا المنصب المتميز، لن يغير من الأمر شيئًا؛ إذ إنه كان سيجد بديلًا يعينه على تحقيق ما يريد، معتمدًا على قوته الذاتية، واقتناعه بالقضية التي يعمل من أجلها. ولذلك، التف الناس حوله، وأجمعوا على أحقيته، وصلاحيته لقيادتهم، وحكمهم.

وهكذا يصبح وصوله إلى الحكم نتيجة لما بذله من جهد في خدمة الناس، وتاريخه الناصع معهم، وعن انتخاب وتفويض شعبيين، ولم يرق على اغتصاب، أو قوة غاشمة، أو قهر.

إن الذات العامة، هنا، تريد أن تؤكد أمورًا جوهرية عدة أكدها السيرة السابقة، وتضيف إليها أمورًا أخرى تتفق و هموم هذه الذات، في ضوء ظروف جديدة لم تكن لها الأهمية نفسها في السير الأخرى.

من هذه الهموم الجديدة، مشكلة الحكم وعلاقة الحاكم بالشعب. وهنا، ترى الذات العامة، من خلال ما تقدمه السيرة من مفهوم للحكم والحاكم، أن الحكم ليس وراثيًا، ولكنه عمل دؤوب من أجل الناس ولصالحهم، وأنه اختيار من جانب هذه الذات، واستحقاق لذات خاصة، تجمع في سماتها وخصائصها وسلوكها كل ما ترجوه الذات العامة، من قيم الخير والحق والعدل. ولذلك، فإن ديمقراطية الحاكم أمر ضروري، مما يعنى أن صلته بالناس لا بد أن تكون موصولة دائمًا، ومستمرة أبدًا، وهو ما يمثله في هذه السيرة علاقة بيبرس (الحاكم) بعثمان بن الحبلى (الناس).

وعندما تنتهى السيرة من تأكيد هذا اللقاء، والاندماج بين الذات العامة والذات الخاصة، ويتحقق، من ثم، حل المشكلة الداخلية، تنتقل بعد ذلك إلى مواجهة المشكلة الخارجية المتمثلة في العدوان المغولى والصليبي.

لقد تحقق العدل والأمن والاستقرار في الداخل، وتأكدت وحدة أبناء المجتمع جميعًا، وعلى ذلك، يصبح المجتمع مهيبًا للقيام بدوره في حماية نفسه.

ولعله مما يلفت النظر في هذه السيرة أنها لم تحفل بعروبة الحاكم، قدر احتفالها بصفاته العامة، التي تجعله مهيبًا للقيام بالدور المنوط به، كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

كما أنها، فى الوقت ذاته، ألغت الفوارق العرقية، وقدمت مفهوماً متقدماً للعروبة، فلم تجعلها عروبة العرق أو الدم واللغة، وإنما ربطتها بموقف الإنسان من القضية الرئيسية التى تواجهها الذات العامة، وسلوكه إزاءها، وجهده فى حلها.

وكما أحست الذات العامة حاجتها إلى الوحدة، على المستوى الداخلى فى المجتمع المصرى، أحست بالحاجة نفسها، إن لم تكن أشد، على مستوى منطقة الصراع الممتدة من العراق شرقاً إلى المغرب غرباً، وعبرت عن ذلك بشكل بسيط للغاية، دونما تعقيد أو دخول فى مناقشات فلسفية حول أهمية هذه الوحدة أو ضرورتها، فجعلت معاونى بيبيرس فى تحقيق مهمته يغطون هذه الرقعة، رمزاً لهذه الوحدة، وتحقيقاً

المراجع

* سيرة عنتره، سيرة الأميرة ذات الهمة، سيرة الظاهر بيبيرس.
دراسات حول السيرة:

- د. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٣، مادة سيرة.

: دفاع عن الفولكلور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤.

: الظاهر بيبيرس، المكتبة الثقافية، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٩.

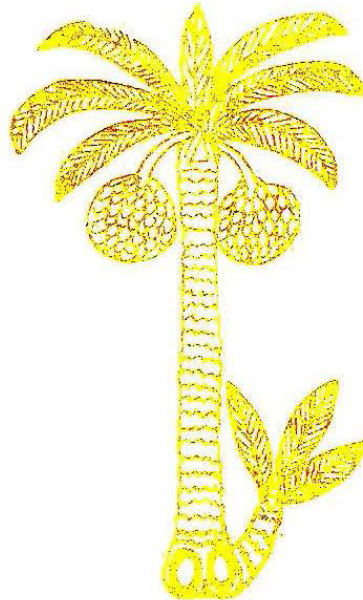
- فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية، المكتبة الثقافية، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٤.

- فاروق خورشيد ود. محمود ذهنى: فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، بيروت ١٩٨٠.

- د.نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة.

- عبد العزيز توفيق جاويد (ترجمة): حضارة الإسلام، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٣.

- د. محمد رجب النجار: البطل فى السير الشعبية العربية، ملامحه وقضاياها الفنية، رسالة دكتوراه لم تطبع، جامعة القاهرة ١٩٦٣.



الآلهة الاناث

في المروءة الأطوري والشمري

قبل الإسلام

د. أحمد إسماعيل النعيمي

كثيرة هي الدراسات التي رصدت مكانة المرأة ودورها الفاعل في المجتمعات الإنسانية، عبر العصور التاريخية المختلفة بوصفها - أى المرأة - كائنًا بشريًا رديفًا للرجل في مجالات الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأدبية والثقافية، وحتى العلمية، لاسيما في العصور الحديثة.

بكلمة موجزة، إن المرأة قد خصت بعناية الباحثين من منظور دورها التاريخي الواقعي المتباين السمات والملامح، والتأثير من مرحلة إلى أخرى، تبعًا لعوامل، تارة تسهم في فرض وجودها المؤثر، وتارة أخرى تقيد من طاقاتها ونشاطاتها وإمكاناتها في خدمة مجتمعتها.

ومن الجدير بالذكر، أن بعض الباحثين لم ينطلق في دراسته للمرأة من نظرة موضوعية بعد أن اتخذ الاستثناءات، التي تبرز المرأة كائنًا ضعيفًا أو مستلبًا أو مقهورًا، مسوغًا للحكم عليها، وتجاوز مكانتها، والتقليل من شأنها.

وحسبنا أن نقول: إن هذه النظرة القاصرة، لم تلق قبولاً لدى جمهور واسع؛ لا بسبب تعاطف هذا الجمهور مع المرأة، بقدر تيقنه من تعصب هؤلاء الباحثين على المرأة، ومجانبتهم الصواب فيما انتهوا إليه من أحكام ونتائج بحقها.

وإذ نطمئن إلى طبيعة تلك الدراسات المهمة بشخصية المرأة من تلك النواحي، فحرى بنا أن نخرج على المرأة من زاوية نظر أخرى، تشكل استكمالاً لمعطيات دورها الواقعي في الحياة الإنسانية.

من منطلق أن هذا الفكر فرض وجوده طوال حقبة زمنية عدة على المجتمع البشرى منذ انبثاقه من عهود سحيقة في القدم، عندما كانت الآلهة العظام، في وعى الشعوب القديمة، هي المتحكمة في المصائر، بعد أن خصت نفسها بالخلود، وقدرت الموت على البشرية، وماكان من المجتمع الإنسانى إلا أن يفرز إليها في الخطوب والكوارث مستعيناً بها لدرء الشر واكتساب الخير، وتبديد المخاوف والقلق، من خلال أداء طقوس وشعائر تتلى فيها كلمات منطوقة، هي جوهر مفهوم الأسطورة،^(١) المأخوذة عن الأصل اليونانى (Mythos) أو مايعبر عنه الأوروبيون بـ (الميثولوجيا) وهي نفسها (Myth)؛ والمعنى الشئ المنطوق، والعلاقة بين هاتين الكلمتين وكلمة (Mouth)، أى فم، واضحة.

ولأدل على ذلك، من كون لفظة أسطورة تقابلها في كثير من اللغات الأجنبية كلمتا (Myth) أو (Mythos)^(٢).

وذلك أيضاً، مايفسر لنا دواعى تعريف (رولان بارت) للأسطورة بـ «الكلمة»^(٣)، والأساطير بـ (أباطيل) بدلالاتها اللغوية والدينية في رأى علماء العرب^(٤).

ويمكن القول بأن الأسطورة، في طورها الأول، هي الكلام المنطوق المقترن بالشعائر والطقوس، قبل أن تتحول إلى قصة تقليدية حول كائنات مافوق الطبيعة أو أعمال مافوق الطبيعة لكائنات حية أو غير حية، أو أدوات جامدة معروضة في شكل قصصى، تكون فيه فعاليات الكون قد صورت بوصفها تصرف كائنات شخصية، كما جسدت قوى الطبيعة وعناصرها باعتبارها آلهة وعفاريت^(٥).

وخلاصة القول، إن القاسم المشترك في كل أساطير العالم القديم هو وجود الآلهة والكائنات الخارقة، التى تؤدى دور الوسيط بين القوى العليا والشخص المتعبدة لها.

وأما بواعث تبلور المعتقد الأسطورى في الفكر الإنسانى، فنرجع إلى ثمرة جهود الإنسان البدائى فى فهم طبيعة الكون؛ إذ كان ماحوله من مدهشات الكون وأعاجيبه، مما لم يستطع استيعابه علمياً، حمله أن يتوهم تفسيراً أو يتخيل أصولاً ووقائع يرتاح إليها تزيل حيرة نفسه^(٦). أما اهتدائه إلى وجود (الآلهة)، فقد انبثق من فكرة فحواها:

«إن الانسان القديم كان يميل إلى تصور العالم الخارجى على نحو شبيه بتصوره لذاته، ولما كانت فكرته عن ذاته أن له جسماً مادياً محسوساً يتحرك، وروحاً غير محسوسة تكمن فى الجسم، وتحركه بإرادتها، فقد توهم أن مايحيط به من كائنات وأشياء على نفس صورته»^(٧)، حتى غدت الدنيا فى

نظره عارمة بالحياة، لا جماداً أو فراغاً، فضلاً عن سيادة عنصرين، أحدهما (نظرى) يتصل بالاعتقاد بالقوى الغيبية المتحكمة فى شؤون حياته، والآخر (عملى) يتجسد فى الشعائر والطقوس التى يؤديها مصحوبة بكلمات استرضاء لتلك القوى لغايات عدة.

وقد يوجه إلينا التساؤل الآتى: (كيف عرف الإنسان البدائى وجود نوعين من الآلهة (الذكورية والأنثوية)؟!

وجوابنا عن مثل هذا التساؤل نلخصه بقولنا: إن وجود المرأة، وتخصصها بعملية التكاثر والإخصاب والنسل، أوحى له أن يكون مجتمع الآلهة على غرار وضعه فى الطبيعة، من حيث إن هذا المجتمع هو الآخر يتوالد ويتناسل ويتكاثر على شاكلته.

وماشروع (الثالوث الإلهى المقدس) فى معظم حضارات الأمم القديمة، إلا أوضح دليل على هذا الاستنتاج، من منطلق أن مصدر تكون ذلك الثالوث هو الزواج الذى يتم بين الذكور والإناث من الآلهة، وثمرته هو ابن أو ابنة على غرار المجتمع الإنسانى.

ومن أشهر أنواع الثالوث الإلهى المنبثق عن ذلك الزواج الأسطورى: الأسطورة المتعلقة بـ (الشمس والقمر) بوصفهما إلهين قائمين بذاتهما، خلع عليهما الإنسان صفات الأسرة البشرية وخصائصها من أب وأم وابن، بعد أن وقر فى النفوس - فى العصر القديم - «أن زواجاً يتم بين القمر والشمس، لاجتماعهما مرة فى كل شهر. وعند اتجاهاهما نحو الأرض»^(٨). ويبدو أن (الزهرة) كانت ثمرة ذلك الزواج، ليتشكل بذلك «الثالوث الإلهى الرئيسى»^(٩)، لا عند عرب الجاهلية فحسب، إنما كان هو نفسه فى حضارات وادى الرافدين، ووادى النيل، واليونان مما يحمل على الاعتقاد «بانتمقال هذا الشكل فى دورة متصلة، فى أساطير تلك الحضارات»^(١٠).

ويبدو أن ظاهرة (الثالوث الإلهى) وجدت فى غير هذه الحضارات مع اختلاف مكوناته؛ إذ كان ثالوث الصين المقدس هو: الشمس، السماء، الأرض، وثالوث الهند يتجسد فى (إله العاصفة والحرب، وإله النار، والنظام)^(١١).

إن هذه المعتقدات الأسطورية، حول الثالوث الإلهى، تفضى بنا إلى حقائق كثيرة، فى مقدمتها: أن آلهة السماء هي أقدم أنواع الآلهة قبل أن تنزل منزلة البشر، وأن لآلهة السماء صلة بالآلهة الأرض من حجارة وجبال وأشجار، بوصفها رموزاً معبرة عنها.

معنى ذلك أن أشكال العبادة كانت تتردد بين التجريد والتجسيم في آن واحد معززين، مثل هذا التصور، برأى المسعودي (ت ٣٤٦هـ) ساقه في معرض إشاراتِهِ إلى تحول بعض الأمم من عبادة الكواكب إلى الأصنام؛ إذ يقول: «إن كل ما في هذا العالم إنما هو على قدر ما تجرى به الكواكب، عن أمر الله، فعظموا وقربوا لها القرايين لتنفعهم فمكثوا على ذلك دهرًا، فلما رأوا الكواكب تخفى بالنهار، أو في بعض أوقات الليل لما يعرض في الجو من السواتر أمرهم بعض من كان فيهم من حكمائهم أن يجعلوا لها أصنامًا ونماثيل على صورها وأشكالها» (١٢). وبذلك يغدو التمثال أو الصنم أو الوثن صورة محاكية للإله نفسه، والتمثال - والحالة هذه - ليس إلا وسيلة قد يكون مصنوعًا من الخشب أو الذهب أو الفضة، ويكون على صور مختلفة أيضًا (إنسان أو حيوان) ولكن المهم أن الإله يحضر في مكان ظهوره... عندما يدعوه فعل العبادة أمام التمثال إلى الحلول فيه، (١٣).

وقد قال المصريون ذلك في إحدى قصص الخليفة، عندما ناب الإله عن الآلهة الأخرى، كما في هذا النص:

«وضع أجسادهم وفق رضاهم، فدخل الآلهة أجسادهم من كل نوع من الخشب، الحجر... واتخذوا لأنفسهم شكلًا، فهذه التماثيل إنما هيئت لتكون أمكنة (للآلهة) يتخذون فيها شكلًا تراه العين» (١٤).

ونظير ذلك نجده عند عرب الجاهلية؛ إذ توزعت آلهتهم بين السماء والأرض، وقد جسدوا آلهتهم الأرضية في الأصنام والأوثان والجبال، وغيرها من مظاهر الطبيعة (الصامته منها والمتحركة)، بوصفها رموزًا لتلك الأجرام السماوية المؤلهة؛ لأن الوثنيين ماديون في تفكيرهم، والموحدين روجيهون، وما مزاعمهم من أنهم كانوا يسمعون من أجواف الأوثان همهمة (١٥)، إلا دليل على أن تلك الأصنام لم تعبد لذاتها؛ إنما لأرواح الآلهة العظيمة التي حلت فيها.

والأهم من ذلك كله، أن (الشمس)، في ذلك الثالوث الوثني المقدس، هي أقدم أنواع الآلهة الإناث، وقد وصفت بالأم العظمى المقدسة (١٦)، وقد سميت (الأمّة)، كما ينسب كل طفل إلى أمه (١٧).

كما عرفت بـ «ذات حمم»؛ أي ذات الحرارة الشديدة، والحمى: الموضع الذي يحمى، ويخصص بالإله أو المعبود (١٨). وذلك يتطابق مع شريعة العرب - الوثنية - في عبادتها بانخاذها صنمًا لها، وبيتًا خاصًا سموه باسمها (١٩).

ومما يؤكد حقيقة أن الشمس (إلهة مؤنثة)، لا إلهًا ذكرًا - كما يرى أحد الباحثين (٢٠) - قول القدماء: «إن الإلهة تأنيث إله، وإن الشمس سميت بها لأنها كانت تعبد» (٢١).

كما نعتت بـ (الإلهة أو الإهة) فضلًا عن القسم بها؛ إذ كانت العرب تقول «لا ومجرى الآلهة، أو الإهة يجعلها معرفة علمًا هي اسم شمس» (٢٢).

وهذه التسمية، هي التي وردت ضمن قول مية بنت أم عتبة بن الحارث:

تروحنا من اللعياء عصرًا

فأعجلنا الإلهة أن تؤوباً (٢٣)

معززين ذلك بأن (القمر)، أحد أركان ذلك الثالوث الإلهي الرئيس، نعت بـ (كهل)، بمعنى: (كاهل). وكرجل كهل يصوره العرب، أيضًا، كرئيس للقبيلة، والصفة الأخيرة تنزع إلى العصر الذهبي لعبادة الأفلاك، عندما كان أبو القبيلة هو إله القمر، فضلًا عن وصف الرجل بـ (البعل)، والزوج هو (البعل) والرب السيد وصاحب الكلمة (٢٤). وبذلك، يتسنى لنا أن نمضي في رصد الطقوس والشعائر ومظاهر التأليه والتقدیس والعبادة التي أحيطت بها الشمس من منظور الفكر الأسطوري المتسق، في معطياته، مع الفكر الوثني.

ولعل أول إشارة تفصح عن ألوهية (الشمس)، تلك المتعلقة بالبطل (جلجامش)، صاحب الملحمة المشهورة؛ إذ قيل إن معنى اسم جلجامش هو «بطل الشمس» (٢٥)، وذلك يتسق مع الاعتقاد الذي كان سائدًا في عصر الأساطير من أن الأبطال آلهة سقطت، أو تجسيدات لقوى خارقة في الطبيعة كضوء الشمس.

والبطل، بهذا التصور، يتجاوز الناس العاديين، لكونه شخصًا مقدسًا، والظن بأنه من سلالة الآلهة، أو أن الآلهة معاونة له (٢٦)، حتى كان مصرعه مقترنًا بحركة تلك الأفلاك المؤلهة المفصحة عن رد فعل لغضب الآلهة على مصرع كل من يمت بصلة إليها، وحتى تبدو «القول المرتبطة بالشمس - من هذا المنطلق - معادية، فالكسوف شر، وخروج ما يشبه الدخان منها لدى شروقها في الربيع نذير بغرق البلاد، وإذا صعدت في مدارها فمعناه الحرب» (٢٧). ومثل هذه المعتقدات الأسطورية في بلاد وادي الرافدين، نرى ظلالها في المجتمع الجاهلي، الذي عبرت عن تصورات الخنساء في رثائها صخرًا في قولها:

فخر الشوامخ من قتله

وزلزلت الأرض زلزالها

وزال الكوكب من فقهه

وجللت الشمس إجلالها (٢٨)

ومثل هذا الاعتقاد ساد في حضارات أخرى، من منطلق زعم فحواه «أن الظواهر كان ينظر إليها كأنها تجارب إنسانية، وأن التجارب الإنسانية فيها كأنها حوادث كونية، وإلا بماذا نفسر اعتقاد الإغريق أن حوادث الكون، وغيرها من ظواهر السماء، إنما هي نتائج لغضب الآلهة، وتقلب أدوارها على مصرع كل ذي شأن» (٢٩).

ويبدو أن (الشمس) كانت إلهة معروفة، في شبه جزيرة العرب، وقد رمز لها بصنم، أول من تسمى به (سبأ بن يشجب)، وقد تعبد لها العرب الجنوبيون والشماليون، كما أنها من الآلهة المعبودة عند بقية الساميين (٣٠).

وذكر ياقوت الحموي (٦٢٦هـ) أن قومًا من (عذرة) تعبدوا لصنم يقال له: الشمس، فضلاً عن وجود هذا الصنم عند بني تميم، وكانت تعبد به بنو أد كلها: ضيه، وتميم، وعدى، وعكل، وثور. وأما سدنته، فكانوا من بني أوس بن مخاشن بن معاوية بن جودة بن أسيد بن عمرو بن تميم، وقد قيل لها: الإلهة (٣١).

وفي رأى بعض الباحثين أن: اللات هي الشمس، وقد كانت عبادتها شائعة بين العرب الجنوبيين والحجازيين، وتبدو هذه الصلة أو العلاقة بينهما في قول العرب: «إن ريكم يتصيف باللات لبرد الطائف» (٣٢). وما يتردد في أسمائهم: وهب اللات وعبد شمس، ولعل صفة التأنيث بين اللات والشمس، مؤشر آخر لأبعاد هذه الصلة؛ إذ يرى بروكلمان «أن اللات هي الإلهة المعروفة في الطائف بالربة أو السيدة التي شبهها هيرودتس بآلهة الفلك» (٣٣).

ومن الأساطير التي نسجها عرب الجاهلية حول الشمس، زعمهم «أنها لا تطلع من نفسها، حتى تعذبها الملائكة، وترغمها على الظهور صباح كل يوم، أي إن الشمس لا تطلع إلا وهي كارهة، وقالت لا أطلع على قوم يعبدوني من دون له، حتى تدفع وتجلد فتطلع» (٣٤). وقد أودع أحد شعراء أهلية، وهو أمية بن أبي الصلت، تفاصيل هذه الأسطورة قوله:

شمس تطلع كل آخر ليلة

حمراء يصبح لونها يتورد

ليست بطالعة لهم في رسلها

إلا معذبة وإلا تجلد

لا تستطيع أن تقصر ساعة

وبذلك تدأب يومها وتشرد (٣٥)

وفي معتقدات العرب الأسطورية حول الشمس «أن الغلام إذا أنغر فرمى سنه في عين الشمس بسبابته وإبهامه، وقال أبدليني بها أحسن منها، أمن على أسنانه من العرج والفالج والنفل» (٣٦). وذلك المعتقد الأسطوري تضمنته أشعار العرب باعتباره دليلاً على شيوعه بين عموم العرب؛ إذ يقول طرفة بن العبد:

بذلت الشمس من منيته

برداً أبيض مصقول الأشر (٣٧)

وقوله أيضاً:

سقته إياه الشمس إلا ثلثاته

أسف ولم تكدم عليه بأثمد (٣٨)

وإذا ما أردنا إبراز ألوهية الشمس من حيث كونها رمزاً مانحاً للخصب والنماء، فحسبنا أن نخرج على تلك الآراء المفصحة عن رمزية المرأة في المقدمات الطللية - الغزلية في قصائد الشعراء الجاهليين، فهناك من يرى أن المرأة هي (الشمس) نفسها، وأن رحلتها رحلة إلى عودة، بل هي ترحل إلى ينابيع الماء... وأن الطلل كان يرمز إلى ما تخلفه رحلة الشمس على الإنسان، والشمس تمنح الخصب والنماء بحضورها، فلا بد ألا ييأس أحد من عودتها بعد نزوحها، بكلمة أدق: إن رحلة المرأة في الشعر الجاهلي هي رحلة الشمس كل يوم... فالشمس معبودة الجاهليين مانحة للخصب (٣٩).

وهذه العلاقة بين الشمس والمرأة تبدو واضحة في تكرار الصور التي يتعاود الشعراء على تشبيه المرأة بالشمس فيها، لا من حيث إطارها الواقعي، لأن مثل هذه العلاقة لا تشكل وشيجة بين الشمس والمرأة، إلا إذا وضعت في إطارها المجازي ذي الامتداد الأسطوري، فنطالع، في هذا السياق قول امرئ القيس:

برهرمة كالشمس في يوم صحوها

تضئ ظلام البيت في ليلة الدجى (٤٠)

وقول سويد بن أبي كاهل:

تمنح المرأة وجهًا صافيًا

مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع

صافى اللون وطرفاً ساجياً

أكل العيينين مافيه قمع^(٤١)

وقول المرار بن منقذ التميمي:

صورة الشمس على صورتها

كلما تغرب شمس أو تذر^(٤٢)

فالنور أو الضياء هو القاسم المشترك في هذه النصوص، وهي تشبيهات على نواح معنوية لا مادية، فهي صفات إلهية تجمع وجه الشبه فيها بين الشمس والمرأة... فالنور هو المانع للخصب والنماء والحياة، ليكون معادلاً موضوعياً يكشف عن العقيدة الأسطورية فيما يتعلق بالتناسل الذى اختصت به الأم المقدسة، هي الشمس التى رمز لها بالأنثى القابلة للحمل، التى تحمل وعداً دائماً بتجديد الحياة واستمرارها، وذلك ما تفصح عنه تماثيل المرأة - فى العصر القديم - مجسدة الخصوبة أو الأمومة^(٤٣).

ولم يكن الرمز عن الشمس (الإلهة) المعبودة بالمرأة شيئاً جديداً فى الديانات الجاهلية، فقد فصلت ذلك الديانة السومرية فى العراق من قبل، دون إغفال التحول الحاصل فى الصور الدينية المحضة إلى قوالب فنية صرفة، قد تخالف أحياناً النماذج القديمة، ولكنها فى كثرتها وتكرارها تنزع إلى ارتباط النماذج العليا فى الشعائر والأساطير القديمة^(٤٤).

ولابد أن نخرج، بعد حديثنا عن رمز الأم المقدسة فى الإلهة الشمس، على الآلهة الإناث التى استقرت رمزاً للحب والجمال، وأن الحب الذى نتحدث عنه هو العشق الذى سما عن أن يكون استهلاكاً جسدياً، بقدر ما كان انصهاراً روحياً؛ إنه الحب الطاهر الذى يوثق قلوب المحبين ويملؤها غبطة، هذا الحب الذى قوامه التأمل الفكرى والميل القلبي.

هذا الحب الذى كانت تقف وراءه إلهة ارتضى المحبون أن يتذللوا عند معابدها، ويقدموا قربانهم طمعاً فى نيل مرادهم من عطفها عليهم.

فكانت الآلهة - بكلمة أخرى - هى ينبوع والمصدر لكل الأشياء الخيرة - فى الفكر الأسطورى - ولولاه ما عرف الإنسان معنى اللطف والمجاملة والتظرف فى الحياة الدنيوية على نحو ما تنقصه لنا الديانة السومرية فى (وصف عشتروت) إلهة الحب والجمال، وتمثل مأساتها فى (تموز) أول مأساة فى الحب الإلهي، الذى انعكست ظلاله فى قصص كثير من العشاق المتعبدين لها، والذين لاقوا الكثير من عطفها؛ بوصفها حاكمة العالم بقوة الحب الكلى، أو كانت عشتار الإلهة الأكثر

شعبية فى بلاد بابل وآشور، وتحت اسم عشتروت، كانت إحدى أعظم الإلهات الفينيقية، كما أوردت الكثير من سماتها لأفروديت الإغريقية^(٤٥).

ويقال إن من أسمائها (كيتيريا)، ثم (فينوس) التى كانت لها مكانتها فى المجمع الإلهي الرومانى، ويقال إنها ولدت من صدفة كبيرة طفت على وجه البحر، وهناك تلقاها سرب من عرائس البحر فحملها فى عناية وإجلال، وتوجه بها إلى كهوفه المرجانية؛ حيث شرع فى إرضاعها وتربيتها، حتى إذا بلغت سن الرشد، وتم نضجها حملها السرب إلى رمال الشاطئ، ولم تكد فينوس تمسها بأصابع قدميها الجميلتين، حتى سجد الكون جميعاً، وسحرت الكائنات كلها، وفى قصة ابنها (كيبويد) مايورج علاقة هذه الإلهة بالحب^(٤٦). وتبدو (الزهرة) إلهة الحب والجمال بلا منازع عند العرب، وهى، كما مر بنا، ثمرة ذلك الزواج السماوى الأسطورى بين القمر والشمس، ولذلك حظيت بالاحتفالية الأسطورية.

وقد ورد اسمها فى النصوص العربية الجنوبية (عشتر)، مما يسمح بردها إلى الإلهة (عشتار) عند البابليين، المرادفة لفينوس عند اليونان الذين عمدوا إلى تصويرها، ونحت تماثيلها فى أزياء ومواقف كثيرة، تمت كلها إلى الجمال والإغراء والإثارة الحسية والجنسية^(٤٧).

ويبدو أن (الزهرة) استقرت معبوداً فى بلاد العرب، عرف باسم (المقة)؛ أى المحبة، وذلك ما أفادنا به (الهمداني)، على أساس أن اسم الزهرة، فى لغة حمير، يعنى يلمقه والمقة، وحسبنا أن نعرف أن أصل (لمق) لمع، وأن لغة حمير (يلمق والمق بمعنى الزهرة)، وأن المقة بمعنى (سيدة) لا تبتعد عن طبيعة وظيفة هذه الإلهة فى الحب^(٤٨). حتى أن معنى (ومق) فى المعجمات اللغوية هو: المحبة والمودة؛ إذ جاء فى أحد المعجمات: ومقه يَمَقُه ومَقّاً: أحبه، والتومق: التودد، والمقة: المحبة، والهاء عوض من الواو، ويقال: ومق يمق، بالكسر فيهما، مقة، أى أحبه، فهو وامق، ويقال أيضاً: الوماق: العشق، والمحبة لغير ربيبة، والعشق محبة لربيبة^(٤٩)، وقد ورد هذا المصطلح الذى ينزع بدلالته إلى آلهة الحب فى قول بشامة بن الغد:

وحملت منها على نأيها

خيالاً يوافى ونيلاً قليلاً

ونظرة ذى شـجن وامق

إذا ما الركائب جاوزن ميلاً^(٥٠)

وقول الآخر:

إن البلية من تَمَل حديثه

فادفع فؤادك من حديث الوامق^(٥١)

وهناك من يرجح أن الدوار، بوصفه شعيرة مقدسة، هو تعبير عن العلاقة الخفية بين دوار العذارى بالموضع المقدس من الصنم والحب ونذوره^(٥٢)، وذلك ما التمسه الباحثون في قول امرئ القيس:

فمن لنا سرب كأن نعاجه

عذارى دوار فى الملاء المذيل^(٥٣)

وتلتصق هذه العلاقة فى قول الحادرة؛ إذ يترصد الشاعر المحب لقاء حبيبته يوم دوارها بإله الحب؛ إذ كان يحلم بإمكان الفوز بلقائها، كما يحلم المقامر أن يدور القمر له:

أمسست سمية صرمت حبلى

ونأت وخالف شكلها شكلى

ورجاهم يوم الدوار كما

يرجو المقامر نيل الخصل^(٥٤)

مخالفين بذلك من يرى أن الدوار كان حول (ود) لعة بسيطة، هى أن (ود)، كما وصفه لنا (ابن الكلبي): «كان تمثال رجل كأعظم مايكون من الرجال، قد ذبر عليه حلتان، متزربحلة، مرتد بأخرى، عليه سيف قد تقلده، وقد تنكب قوساً، وبين يديه حرية فيها لواء، وفضة فيها نبل»^(٥٥).

وبذلك، يغدو رمزاً لإله الحرب، لا رمزاً للحب، أما (المقة) فكل القرائن تشير إلى أنه صنم لرمز سيدة الحب (الزهرة)، ودوار العذارى حوله هو من باب استعطاف هذه السيدة لتحقيق رغباتهن فى الاقتران بمن يعشقن من الرجال فضلاً عن مباركتها لعلاقة الحب!

أما قصص الحب التى لم تكن تحظى بمباركة هذه (الإلهة)؛ لاسيما إذا استتبعت أموراً شهوانية فاحشة، فلعلتها ستحل على الحبيبين اللذين ارتضيا أن يغدو حبهما منسفاً، وما قصة (إساف ونائلة)، إلا أوضح دليل على العاشقين اللذين لم يتمكنوا من ترويض النفس بقهر الشر، والطمع فيها، وهما فى الكعبة، فمسخا حجرين، ليتعظ الناس بهما^(٥٦).

على ألا نأخذ المعنى الظاهرى للنص الذى أورده لنا ابن الكلبي فى قوله: «فلما طال مكثهما وعبدت الأصنام عبدا معها... وكانوا ينحرون ويذبحون عندهما»^(٥٨)؛ لأن هذا

المعنى يضافى مسحة من القدسية على هذين الصنمين لذاتهما. بيد أن الحقيقة هى أن العرب كانت تؤدى شعائر حولهما، لا تتركاً بهما، أو إقراراً بفعلهما، إنما كانت تخاطب آلهة الحب من خلالهما، ألا يصيبهما ما أصاب (إساف ونائلة)، وأن تمنح الآلهة محبيهما، بركتها، ورضاها، وتستجيب لأدعيتهم، وتراتيلهم، معززة ذلك بالعقارب والهدايا. ونظير (إساف ونائلة) أجأ وسلمى، اللذان لعنتهما العرب قبل لعنة آلهة الحب، فى قصة روتها المظان التاريخية والأدبية^(٥٩)، ليغدو (الجبلىن) اللذين حملا اسمى العاشقين عبرة لكل عاشقين يفرطان فى علاقة الحب المقدسة. وبذلك، تبدو إلهة الحب فى الفكر الأسطورى، سيدة تهب الحب لكل عاشقين تسيطر على حبهما العفة والإخلاص والحرمان والطهارة، لأنه حب يمثل انتصار الروح على الجسد، وهزيمة الشهوة الحيوانية.

وتلك هى الحالة الثابتة لعلاقة الحب بهذه الإلهة (المقة) فى ملحمة مفقودة الأصل، لم يبق إلا مدلولها الأسطورى والشعرى واللغوى، فضلاً عن الاجتماعى والدينى. ومن هذا الباب، قيل إن (العزى) استقرت هى الأخرى رمزاً أرضياً لإلهة السماء (الزهرة)، «وكانت بواد من نخلة الشامية يقال له حراض»^(٦٠). وقد تباينت صورها، من صنم، إلى بيت، إلى شجرات، إلى حجر أبيض^(٦١)، ومع كل أشكالها، فهى إلهة نجمية فى عقيدة العرب، للعادات الكثيرة المتعلقة بعبادة (نجمة الصباح) عند البابليين وغيرهم، والموافقة للعادات التى انتشرت عند العرب فى عبادة العزى، بوصفها ممثلة لفصل الشتاء فى أسطورة تموز البابلية^(٦٢)، وذلك لما له نظير عند العرب، فى قولهم: «إن ريكم يشتو بالعزى لحر تهامة»^(٦٣). وقد خصت قريش اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى بالتعظيم، وكانوا يقولون: بنات الله (عز وجل عن ذلك) وهن يشفعن إليه^(٦٤)، حتى نزلت الآية الكريمة: «أفرايتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى. ألکم الذکر وله الأنثى. تلك إذا قسمة ضیزي. إن هی إلا أسماء سمیتموها أنتم وآباؤکم ما أنزل الله بها من سلطان»^(٦٥).

ومثلما كان الحب منوطاً بالآلهة، كان قدر الموت كذلك منوطاً بها فى الفكر الأسطورى، بعد استئثارها بالخلود لنفسها! ويأتى عدم ضمان حياة أفضل بعد الموت، أو فى الأقل مشابهة للحياة الدنيوية، فى مقدمة الدوافع التى جعلت الإنسان القديم ينظر إلى الموت نظرة مشوبة بالكره والخوف والقلق، ويتطلع إلى نيل الخلود الذى كان حلمًا يراود ذلك

الإنسان، ويسعى إلى تحقيقه من خلال أبطاله، ومعاونة الآلهة لهم، على نحو ما نطالعه في ملحمة (جلجامش)، وهي تبين رغبة خالفت إنسان وادي الرافدين في الحصول على سر الخلود (٦٦).

ويبدو أن العالم الأسفل - تحديداً - كان وراء رغبة الإنسان في الخلود، على أساس أنه مصدر تأتي منه الشياطين المؤذية، أو الأرواح الشريرة، والبيت الذي لا يرجع منه من دخله، والبيت الذي حرم ساكنوه من التراب، وحيث التراب طعامهم، والطين قوتهم (٦٧). تلك ملامح العالم الأسفل في تصور سكان وادي الرافدين، فلا جرم أن تحاشوه، والتمسوا الخلاص منه، أو التخفيف من وطأته عليهم بعد موتهم، فاتجهوا، لهذه الغاية، إلى آلهتهم يتضرعون إليها، أن تعيدهم على ما ينشدونه من أمان في الموت وعالمه الأسفل على السواء.

وتكشف لنا النصوص الأثرية المكتشفة عن حقيقة أن الآلهة الإناث هن حاكمات العالم الأسفل، وفي مقدمتهن (إيرش - كيكال)، وهي الإلهة الرئيسة في العالم الأسفل، وكانت تحكم بمعاونة عدد كبير من الآلهة الأخرى، والأتباع من صفار الآلهة، الذين كانوا مكلفين بتنفيذ أوامرها، وتحقيق رغباتها (٦٨). والمقطع الأول من اسمها (إيرش) لفظ أكدى يعنى، حرفياً، (سيدة أو ملكة) ... وبالنسبة إلى عبادة الآلهة (إيرش - كيكال) على الأرض، فكل ما نعلمه عنها أنها كانت في مدينة (كوئي) بالمشاركة مع زوجها الإله (نوكمال) في معبده المسمى (أى - سلام) خلال العهد البابلي القديم (٦٩).

ولعل اختيار الفكر الإنساني لإلهة حاكمة للعالم الأسفل يحمل في تضاعيفه ما تتصف به الأنثى من رقة المشاعر، ورهافة الحس، وعاطفة الحب مما يعنى تخفيف وطأة ما سيلقيه رعاياها، لدى ارتحالهم إلى العالم الأسفل. ثم إن أسطورة (إيرش - كيكال) تعبر عن مكانة المرأة في مجتمع بلاد وادي الرافدين القديم، وقد عبرت عن هذه المكانة، أيضاً، (بلة صيرى) التي كانت كاتبة العالم الأسفل العظيمة (٧٠).

هذا بالنسبة إلى العالم الأسفل، أما (الموت) نفسه، فقد اختصت به - على ما يبدو - الآلهة (مامناتو)، التي كان يتوجه إليها المتعبدون البابليون بالترتيلة القائلة:

مامناتو آلهة القدر والموت

وياأيها الروح المخيف وملك الموت

ويبدو أن (مناة) الجاهلية هي (مامناتو) البابلية نفسها؛ لأن الدهر والقدر في تصور العرب رجل، لامرأة. أما «مناة»،

فهى - فى زعمهم - أنثى (ربة الموت)، رمزوا لها بصنم (٧١)، موضعه كان على ساحل البحر من ناحية الشمال بقديد، تتعبد له الأوس والخزرج ومن دان بدينهم من أهل يثرب (٧٢)، وفى رأى ابن الكلبي أنها من أقدم الأصنام، وأنها صخرة لهذيل وخزاعة (٧٣).

ويبدو أن العرب كانوا يستمطرون بها، فأتى الأمطار لتغيث الناس (٧٤). ولذلك سما الأمطار، على قتلها، «غيثاً» وحيّاً من الحياة (٧٥)، وبذلك تبدو (مناة) متحكمة، فى زعمهم، فى معادلة الحياة والموت من كلا طرفيها! كما أن العلاقة بين المنية و(مناة) واضحة، فكثيراً ما وردت كلمة (المنايا) جمعاً فى قصائد الشعراء الجاهليين، كقول زهير بن ابن أبى سلمى فى معلقته:

فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا

إلى كلاً مستويل متوخم (٧٦)

وقوله أيضاً:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم (٧٧)

وقيل (الملون) هى المنية، كما فى قول أبى ذؤيب الهذلى:

أمن المنون وربها تتوجع

والدهر ليس بمعتب من يجزع

والذى يعيننا من هذا كله أن (مناة) أرسى معالم توجهه بدافعية رد الفعل من حتمية الموت، مفرغاً فى إطار الاستجداء بهذه الآلهة، ملتجئين منها إبعاد ما يكرهون من بؤس وشقاء، أو فرقة أو موت، زاعمين أن سعادة الإنسان وشقاءه متوقفان على رضا هذه الآلهة أو سخطها.

وبدا لبعض المتشبهين بالحياة، أو المتوجسين من قدر الموت، أن يلجأ إلى وسطاء الآلهة من (الكهان أو الكواهن) يسألهم عن موعد موته على نحو ما نطالعه فى سيرة (الزباء) (٧٩)، و(ربيعة بن نصر اللخمى) (٨٠)، والشاعر (أفنون التغلبى) (٨١)، بعد أن وقر فى نفوس الناس - قديماً - «أن الكهنة قد خصتهم الآلهة بهبة اختراق الغيب، فصار بوسعهم التنبؤ بوساطة عناصر عدة، وعلامات فأل كثيرة، وتسخيرها لخدمتهم» (٨٢). وتلك هى دواعى وجود الكهنة، ودلالة حرفتهم؛ حيث أطلق على الاتصال بالآلهة والأرواح (الكهانة)، ويقال لمن يقوم بذلك الكاهن أو الكاهنة، فضلاً عن براعتهم فى فنون السحر (٨٣).

وقد استقر في أذهان الكثيرين أن مع كل واحد من هؤلاء الكهنة رئيساً من الجن، أو شيطاناً يخبره بما غاب عنه، وأن الشياطين كانت تسترق السمع، وتلقيه على ألسنة الكهنة، فيؤدون إلى الناس الأخبار، بحسب ما يرد إليهم^(٨٤).

ولم تكن (الكواهن) أقل شأناً من (الكهان)؛ بل يمكن القول إن العرب عبر تاريخهم - قبل الإسلام - نسبوا إلى الكواهن أحياناً أعظم مما نسبوا إلى الكهان، وفي ذلك دليل على أن المرأة كانت في نظرهم جدية بأن تستفتى، وأن تنبئ بالغيب، وأن يطاع نصيحها، وتتبع مشورتها^(٨٥).

ولم يكن علو المرأة في إطار زعامتها (الكهنوتية) مقصوراً على المجتمع الجاهلي؛ إذ نطالع أخباراً تفصح عن احتلالها هذه المكانة في المجتمعات القديمة، فقد كان (الآشوريون) يعتقدون أن المرأة، وحدها، تستطيع أن تفهم السحر وتمارسه، وأن تعرف الغيب وتتكهن به^(٨٦).

وفي بلاد وادي النيل نجد ذكراً لكاهنات، وخاصة في عبادة الإلهات، كالإلهة (هاتور)، والمعبودة (نيت)^(٨٧). وفي اليونان كاهنات يمارسن عملهن بما له نظير في حضارات الأمم الأخرى^(٨٨).

وحسبنا أن نتلقى بعض أخبار (الكواهن) لتقييم القناعة بكفاءة النساء في الكهانة، ففي المظان أن (طريقة الكاهنة) نسب إليها التكهّن بـ (سيل العرم) بعد أن رأت في كهانتها أن سد مأرب سيخرب، وأنذرت بذلك (عمرو بن عامر) الذي يقال له (مزقياء)، فباع أمواله، وارتحل هو وقومه حتى انتهوا إلى مكة، وكانت (طريقة) معهم، ثم أصابتهم الحمى، فأشارت عليهم أن يتفرقوا في جهات آخر، فأطاعوها^(٨٩).

ولم يقتصر وجود (الكواهن) على التنبؤ بالغيب، بل تعداه إلى احتكام العرب إليهن في الخصومات والمنافرات، كاحتكام عبد المطلب وقريش إلى كاهنة بنى سعد (هذيم)، بشأن حفر بئر زمزم^(٩٠)، فضلاً عن التيمّن بوجودهن في القتال، ففي أخبار (رقاش) الكاهنة، وهي امرأة من طيء، أنها كانت تغزو، ويتيمّن الرجال بوجودها بينهم، وهي الحقيقة التي سجلها أحد شعراء العرب في قوله:

كانت رقاش تقود جيشاً جحلاً

فصبت واجر بمن صبا أن يخبل^(٩١)

ولم تكن الكهانة تعنى شيئاً دون امتلاكها الوسائل التي تعمل عملها، ولعل السجع كان أبرز هذه الوسائل، بوصفه أرفع مراتب الكهانة؛ لأن معنى السجع أخف من سائر المغنيات من

المرثيات والمسموعات، وتدل خفة المعنى على قرب ذلك الاتصال والإدراك والبعد فيه عن العجز بعض الشيء، حتى جعل السجع مختصاً بالكهنة بمقتضى الإضافة، برغم أن كثيراً من العرب كان يتعاطى السجع، إلا أن لسجع الكهنة لغة خاصة متسمة بالغموض واحتمال التأويل ليسلم الكاهن أو الكاهنة من اللوم إذا أخطأ الناس في التأويل أو كذبت الحوادث والأيام ما يفهم من تلك الكهانات^(٩٢).

وكان سجع الكواهن - كسجع الكهان - يمتلك رنيناً موسيقياً ووقعاً جميلاً، فيؤثر في النفس، وتجذب موسيقاه قلوب السامعين، معزراً هذا السجع بكل أنواع القسم والتراتيل، فعلى سبيل المثال لا الحصر، قسمهن بالسماء، والماء، والأرض، والهواء، والنور، والضياء، والظلمة، وبغير ذلك مما هو موجود في أخبارهن مما جعل سجعهن دينياً محضاً مغايراً لسجع غيرهم^(٩٣). زاعمات أن في هذه الأشياء قوى وأرواحاً خفية تفصح لهن عن الأمور الخافية، فضلاً عن استدلالهن بحركة الطيور، والحيوانات وأصواتها، وسائر أحوالها، مما اصطلاح عليه تسمية (الزجر والعيافة)، دون إغفال ممارستهن (طرق الحصى) بوصفه ضرباً آخر من التكهّن^(٩٤).

وخلاصة ما يمكن قوله إن الكواهن تعين على فهم فكرة الإنسان المؤله القادر على معرفة الحوادث المستقبلية، بعد أن وهبن أنفسهن للآلهة ومعابدها، حتى يحظين بهذه المنزلة.

ومثلما تبوأَت المرأة الزعامة الكهنوتية، فقد تبوأَت، أيضاً، الزعامة الدنيوية؛ بل يمكن القول إنها جمعت بين الكهانة والملك أو الأمر، قبل أن تستقل الكهانة فتصبح وظيفة قائمة بنفسها، ويتكفل (الكهنة) في أداء المهمات الدينية، وإقامة الاحتفالات والطقوس والشعائر في المعابد^(٩٥).

وكان الملوك - في التاريخ القديم - ومنهم ملوك العرب يحكمون بفضل دعاوى قدسية المولد، وقدسية الحكم، وفي هذا الشأن يقول (بروكلمان): «إن ملوك العرب كانوا آلهة انتسب بعض القبائل إليهم... وخلفوا ملوكاً ألهوا أنفسهم»^(٩٦). ثم إن في لقب ملوك (سبأ) ما يفصح عن ألوهية الملوك؛ إذ قيل إن معنى تلقبهم بـ «مكرب»، يعنى المقدس، وأمير الكهنوت، والمقرب من الآلهة، أو الوسيط بين الآلهة والناس^(٩٧). فضلاً عن مزاعم الناس بشأن امتلاك الملوك بعض القوى السحرية التي تجعلهم قادرين على الاستمطار، وإخضاع الجن لهم، ومنح الخير والبركات^(٩٨). وعلى هذا الأساس، احتل الملوك منزلة سامية ذات إجلال وربة وطاعة في النفوس، يقولون فيرضى قولهم، ويحكمون فيمضى حكمهم، ومن هذه

المعتقدات التي ترسخت في شخصية الملوك، نستطلع أخبار النساء اللواتي تبوأن الملك في تاريخ العرب القديم، بادئين بـ (بلقمة) إحدى ملكات سبأ، ومعنى اسمها بلغة حمير (الزهرة)، وفي ذلك دليل على عمقها الأسطوري، إذا عرفنا أن هذا الكوكب السماوي كان من مؤلهات العرب المقدسة - كما مر بنا - وهناك من يذهب أن (بلقيس) هي بلقمة وفي سيرتها أنها ملكة كانت تستشير ذوي الرأي، ولا تستبد في حكمها، وكان شعبها يعبد الشمس (٩٩).

وهناك (الفارعة) التي حكمت (سبأ وزيدان وحضرموت)، والملكة (لميس) بنت أسعد التي يقول فيها علقمة بن ذى جند:

ولميس كانت في ذؤابة ناعط

يجبى إليها الخرج ساكن بربر (١٠٠)

وفي مملكة (تدمر)، تبرز الملكة (زنوبيا) واحدة من الشخصيات المهمة في تاريخ الشرق القديم، حتى قيل إنها إذا أطلت على الناس حسبوها إلهة، وكانت على قدر كبير من الذكاء وسعة الحيلة، ومتمتعة بصفات المرأة المحاربة التي وقفت ضد الرومان في أرض تدمر العربية، مما حدا بهم إلى القضاء عليها، وأخذها أسيرة إلى روما، وبانتهاء حكمها، تنقذ (تدمر) عظمتها وتتوارى عن المسرح السياسي والحضارى (١٠١).

الهوامش ومصادرها:

- (١) انظر: الأسطورة، د. نبيلة إبراهيم، (الموسوعة الصغيرة - ٥٤). بغداد ١٩٧٩، ص ١٣ وما بعدها.
- (٢) الأساطير دراسة حضارية مقارنة، د. أحمد كمال زكى، القاهرة ١٩٧٥، ص ٥٦.
- (٣) الأسطورة اليوم، رولان بارت، ترجمة حسن الغفرى (الموسوعة الصغيرة - ٣٤٥) بغداد ١٩٩٠، ص ٥.
- (٤) انظر العين، تحقيق د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، بغداد، ١٩٨٤: سطر ٧/٢١٠، جامع البيان (تفسير الطبري)، مصر ١٩٥٤، ص ٢٣١.
- (٥) الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام أحمد إسماعيل النعيمي، أطروحة دكتوراه، أجازتها كلية التربية / ابن رشد ١٩٩١ .. ص ٤١.
- (٦) انظر: الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ترجمة: أحمد أبو زيد، مصر ١٩٧١، ٤٣/١ وما بعدها.
- (٧) التفكير الخرافى، د. نجيب إسكندر، ود. رشدى قام منصور، القاهرة، ١٩٦٢: ١٩٥٩، ص ٢٨ - ، ص ٢٠٢.
- (٨) التاريخ العربى القديم، ديتلف نيلسن وآخرون، ترجمة د. فؤاد حسنين، القاهرة ١٩٥٩، ص ٢٠٢.
- (٩) فى طريق الميثولوجيا، محمود سليم الحوت، بيروت ١٩٧٩، ص ٩١.
- (١٠) انظر: التفسير الجدلى للأسطورة، عدنان بن ذريل، دمشق ١٩٧٣، ص ٧٣.
- (١١) المصدر نفسه، ص ١٢١.
- (١٢) مروج الذهب، المسعودى، مصر ١٩٥٦، ٢/٢٣٦.
- (١٣) ما قبل الفلسفة، هنرى فرانكفورت وآخرون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد ١٩٦٠، ص ٨١.
- (١٤) المصدر نفسه، ص ٨١.
- (١٥) الأصنام، ابن الكلبي، تحقيق أحمد زكى، القاهرة ١٩٦٥: ص ١٢ مع هامشها.

ونطالع فى المظان الأدبية والتاريخية نساء تبوأن زعامة فى المجتمع القبلى، نستدل عليها من تسمية بعض القبائل بأسمائهن كـ «خندق» و«بجيلة» و«مزينة» و«جاهلة» و«عاملة» وغيرهن (١٠٢)، وفى ذلك مؤشر على أن المرأة كانت فى الحياة الاجتماعية عزيزة عالية القدر، ذات شخصية، ورأى، وحرية، فضلاً عن الخوارق والأعاجيب التى أحيطت ببعضهن، كـ (أم قرفة) التى صرّيت العرب المثل بعزتها، فقالوا: «أمنع من أم قرفة»، وهى امرأة فزارية، كانت زوجة لمالك بن حذيفة بن بدر، وكان يعلق فى بيتها خمسون سيفاً فارساً كلهم لها محرم (١٠٣).

ومثل هذه النسوة تنبئ بآثار التاريخ العريق للمرأة التى تدولت أخبارها من امتداد واقعى غير مرئى لعمق أسطورى متحسس، ومعنى ذلك أن للمرأة سفرًا خالداً تبوأَتْ فيه مكاناً رفيعاً لم تتبوأه أختها المعاصرة أبداً، لاسيما من منظور الفكر الأسطورى الذى غدت فيه إلهة، أو من أشباهها، أو من أتباعها، أو وسيطة بين الآلهة والناس، أو ملكة، أو زعيمة أسبغت عليها، مظاهر التأليه والتقدّيس، ناهيك عن مكانتها فى مرحلتها الواقعية، وهى فى الحالتين تؤدى وظيفتها الطبيعية (أم - أخت - زوجة - ابنة - حبيبة)؛ فهى سجل حافل بالنشاط فى بعده الواقعى والأسطورى للمجتمع العربى فى عصوره المتقدمة، بوجه خاص.

- (١٦) التأريخ العربي القديم، ص ٢٠٢.
- (١٧) اللسان، ابن منظور، دار صادر، بيروت ١٩٥٦: إله.
- (١٨) المفصل في تأريخ العرب، قبل الإسلام، بيروت ١٩٨٠، ٦/٣٠٠.
- (١٩) انظر: اللسان: شمس.
- (٢٠) معجم الأساطير، لطفى الخولي، بغداد ١٩٩٠، (شمس) ١١٣/٢.
- (٢١) الأزمنة والأمكنة، المرزوقي، حيدرآباد - الهند ١٣٣٢ هـ، ٥٠/٢.
- (٢٢) معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت ١٩٥٦: الآهة.
- (٢٣) اللسان: إله.
- (٢٤) انظر: التأريخ العربي القديم، ص ٢١٠.
- (٢٥) كلكامش، د. سامي الأحمد، بغداد ١٩٩٠، ص ٢٤.
- (٢٦) انظر: البطولة في الشعر العربي، د. شوقي ضيف (سلسلة أقرأ العدد (٣٣١)، مصر ١٩٧٠، ص ٩.
- (٢٧) المعتقدات الدينية في العراق القديم، د. سامي الأحمد، بغداد ١٩٨٨، ص ٧٣.
- (٢٨) ديوان الخنساء، تحقيق كرم البستاني، بيروت ١٩٦٣، ص ١٢٢.
- (٢٩) مقدمة في تأريخ الحضارات القديمة، طه باقر، بغداد ١٩٥٦، ٢/٥٦١.
- (٣٠) معجم الأساطير، لطفى الخولي، شمس: ١١٣/٢.
- (٣١) انظر: معجم البلدان: (الآهة) و(شمس).
- (٣٢) أخبار مكة، للأزرقي، مكة المكرمة، ١٩٦٥: ١/١٣٦.
- (٣٣) الحياة العربية من الشعر الجاهلي، د. أحمد الحوفي، بيروت ١٩٦٢، ص ٣٨٧.
- (٣٤) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، مصر ١٩٨٢، ١/٤٦٠.
- (٣٥) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق ودراسة، د. عبد الحميد السطلي، دمشق ١٩٧٤: ق ١٠/ ص ٣٦٦.
- (٣٦) صبح الأعشى، القلقشندي، القاهرة ١٩٦٣، ١/٤٠٧.
- (٣٧) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق كرم البستاني، بيروت ١٩٥٣، ص ٥٢.
- (٣٨) شرح المعاني السبع، الزوزني، بيروت ١٩٧٢: ص ٦٥.
- (٣٩) انظر: الصورة الفنية في الشعر العربي، د. علي البطل، بيروت ١٩٨٣، ص ٥٧.
- (٤٠) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر ١٩٧٧، ق ٧٩/ ص ٣٣١.
- (٤١) ديوان سويد بن أبي كاهل، تحقيق شاكر العاشور، البصرة ١٩٧٢: ق ١٠/ ص ٢٤.
- (٤٢) المفضليات: المفضل الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، مصر ١٩٦٤، ق ١٦/ ص ٩٢.
- (٤٣) انظر: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص ٥٦ - ٥٧.
- (٤٤) المصدر نفسه، ص ٥٧.
- (٤٥) معجم الأساطير، (عشتار)، ٢/ ص ١٢٩.
- (٤٦) انظر: أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشبة، بغداد ١٩٨٦، ٤٩/٢ - ٥٠.
- (٤٧) انظر: تأريخ العرب، فيليب متى وآخرون، بيروت ١٩٧٤، ٩٥ - ٩٦.
- (٤٨) تراث الحب في الأدب العربي - قبل الإسلام، د. عادل البياتي، مجلة آداب المستنصرية، العدد السابع ١٩٨٣ (مستلة)، ص ٩٢.
- (٤٩) اللسان: ومق.
- (٥٠) شعر بشامة بن الغدير، تحقيق عبد القادر عبد الجليل، مجلة المورد، العدد (١)، ١٩٧١، ص ٢١٦.
- (٥١) اللسان: ومق.
- (٥٢) انظر: رمز المرأة في أدب أيام العرب، د. عادل البياتي، مجلة آداب جامعة بغداد، العدد الثاني والعشرون، ١٩٧٨، ص ١٦٠.
- (٥٣) ديوان امرئ القيس، ق ١/ ص ٢٢.
- (٥٤) ديوان شعر الحادرة، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، بيروت ١٩٧٣، ق ٥/ ص ٨١.
- (٥٥) انظر: تراث الحب في الأدب العربي - قبل الإسلام، ص ٩٠.
- (٥٦) الأصنام، ص ٥٦.
- (٥٧) انظر: السيرة النبوية، ابن هشام، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، بيروت، د. ت، ١/ ص ٨٤.
- (٥٨) الأصنام، ص ٢٩.
- (٥٩) معجم البلدان، اجأ، وسلمى.
- (٦٠) الأصنام، ص ١٨.
- (٦١) انظر: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص ٣٨٩ - ٣٩٠.

- (٦٢) انظر: الأساطير والخرافات عند العرب، د. محمد عبد المعبد خان، بيروت ١٩٨١، ص ١٣٢.
- (٦٣) أخبار مكة، ١/ ١٢٦.
- (٦٤) الأصنام، ص ١٩.
- (٦٥) النجم، ١٩.
- (٦٦) انظر: ملحمة كلكامش، طه باقر، بغداد ١٩٧٠، ص ٢٢.
- (٦٧) المصدر نفسه، ص ١٠٤.
- (٦٨) عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة، نائل حنون، بغداد ١٩٨٦: ص ١٨٨.
- (٦٩) المصدر نفسه: ص ١٩١.
- (٧٠) المصدر نفسه: ص ٢٧٠.
- (٧١) الأساطير والخرافات عند العرب، ص ١٣٨.
- (٧٢) السيرة النبوية، ١/ ٨٧ - ٨٨.
- (٧٣) الأصنام، ص ١٤.
- (٧٤) معجم الأساطير: مناة: ٢/ ٢٠١.
- (٧٥) العصر الجاهلي، د. شوقي صنيف، مصر ١٩٨٢، ص ٢١.
- (٧٦) شرح المعاني السبع للزوزني، ص ١١٦.
- (٧٧) المصدر نفسه، ص ١١٨.
- (٧٨) ديوان الهذليين (شعر أبي ذؤيب) القاهرة ١٩٦٥، ١/ ص ٥١.
- (٧٩) انظر: الكامل في التاريخ، لابن الأثير، بيروت ١٩٦٥، ١/ ٣٤٩.
- (٨٠) انظر: السيرة النبوية، ١/ ١٥.
- (٨١) انظر: الشعر والشعراء، ١/ ٤١٩.
- (٨٢) المعتمدات الدينية في العراق القديم، د. سامي الأحمد: ص ٦٤.
- (٨٣) المفصل في تاريخ العرب - قبل الإسلام ٦/ ١٥٥.
- (٨٤) انظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر ١٩٨٥، ١/ ٢٨٩.
- (٨٥) المرأة في الشعر الجاهلي، د. أحمد محمد الحوفي، مصر ١٩٧٧، ص ٤١١.
- (٨٦) المصدر نفسه، ص ٤١٢.
- (٨٧) مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة - حضارة وادي النيل بغداد ١٩٥٦، ٢/ ٢٧٦.
- (٨٨) الأساطير - دراسة حضارية مقارنة، ص ١٠٦.
- (٨٩) انظر: التيجان، وهب بن منبه، حيدر آباد، الهند، ١٩٦٢، ص ٢٦٥.
- (٩٠) انظر: السيرة النبوية: ١/ ١٣٥.
- (٩١) فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، البكري، تحقيق د. إحسان عباس ود. عبد الحميد عابدين، بيروت ١٩٧١، ص ٣٣٩.
- (٩٢) انظر: مقدمة ابن خلدون، تحقيق حجر عاصي، بيروت ١٩٨٣، ص ٧٢.
- (٩٣) انظر: إيمان العرب، النجيري، تحقيق محيي الدين الخطيب، ص ٣٢.
- (٩٤) انظر: بلوغ الأرب، الألوسي، مصر، د. ت، ٣/ ٣٠٧ وما بعدها.
- (٩٥) قصة الحضارة، ل. ديورانت، ترجمة محمد بدران، القاهرة ١٩٦٥، ٢/ ١٦١.
- (٩٦) تاريخ الشعوب الإسلامية، ص ٨، نقلاً عن كتاب الأساطير - دراسة حضارية مقارنة، ص ٩٧.
- (٩٧) انظر: دراسات في تاريخ العرب - عصر ما قبل الإسلام، د. السيد عبد العزيز سالم، مصر ١٩٦٨، ص ١٥٨.
- (٩٨) انظر: الفصن الذهبي: ص ١٠٠، ص ٣٢٤.
- (٩٩) انظر: تاريخ الرسل والملوك (تاريخ الطبري)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر ١٩٧٩، ١/ ٢٥٤.
- (١٠٠) شمس العلوم، نشوان سعيد الحميري، ص ٨، عن كتاب المرأة في الشعر الجاهلي، ص ٥٣٠.
- (١٠١) انظر: أخبار (الزباء)، باتساع وتفصيل في دراسات تاريخ العرب، عصر ما قبل الإسلام، ص ٢٥٣ وما بعدها.
- (١٠٢) انظر: صبح الأعشى، ١/ ٣٢٩ وما بعدها.
- (١٠٣) مجمع الأمثال، الميداني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت د. ت، ٢/ ٣٢٣.

الأصالة التقليدية

مصدر إلهام للحداثة

صفوت كمال

مدخل

يرتبط التراث الفنى العربى الإسلامى بمقومات الحضارة العربية وفلسفتها، من حيث القدرة على إدراك المطلق، والاهتمام بالنظر التجريدى، فى إدراك المحسوسات والخروج من النسبى إلى الكلى، فى تحقيق وحدة تكاملية، وتعددية جمالية. كما يحرص هذا التراث الفنى على الاهتمام بفنون الزخرفة الهندسية، وتشكيلات فنون النمنمة، من خلال تجديد العلاقة بين الأشكال، وتواصل الوجود الفنى بين الوحدات الزخرفية متنوعة الشكل، والموضوع، بهدف تحقيق بنية لانهائية من الأشكال والخطوط والألوان. كما تجمع تلك العلاقة بين عناصر متنوعة من الرؤى الفكرية والحسية، ترسخت فى تكوينات فنية، وأساليب متميزة، تعطى هذا الفن - رغم تعدد مصادره، وتنوعات وظائفه - طابعاً متميزاً بين الفنون العالمية. سواء أكانت هذه العناصر من واقع البيئة العربية، أم من موروثاتها الحضارية التاريخية، أم من تراث الشعوب التى التقت معها الثقافة العربية، أو مما احتوته، أو تأثرت به هذه الثقافة العربية فى مجالها الإسلامى من معطيات ثقافات الشعوب التى التقت معها، وتواصلت معها، وتداخلت مكونات ثقافتها التقليدية مع مفاهيم شائعة، قبل انتشار الإسلام، وتصورات أخرى غير إسلامية، مع مفاهيم وتصورات كونتها العقيدة الإسلامية.

وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحيتى الجمال والزينة فى المخلوقات، وعرفته أن معظم ما يحيط به فى هذا الكون، إنما ينطوى على جانبين؛ جانب المنفعة، وجانب الزينة والجمال، (٢٠١)

* هذه الدراسة من أعمال الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق، القاهرة (٣-٩ ديسمبر ١٩٩٥).

من هذا التداخل بين فنون ما قبل انتشار الإسلام، وعمليات الإبداع الفنى، بعد انتشار الإسلام، تحقق تواجد فنى يحمل سمات خاصة، وارتبطت هذه السمات بانتساب هذا الإبداع الفنى، إلى المعتقد الدينى الإسلامى^(٣).

«وكان الفن المعماري الإسلامى يركز، فى أول نشأته، على العناصر المعمارية، والزخرفية، التى تتفق وروحانيته.. فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً فى سائر البلاد الإسلامية، مع شيء من التباين اليسير، الذى تحمله كل بيئة، وتختص به وتعليه مواهب أهلها الموروثة، إنشاءً وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد»^(٤).

لذلك، كان الفن الإسلامى يتميز بالانتشار اللامكانى، أى إنه لا يرتبط بقطاع جغرافى محدد^(٥)، مثل الفن المصرى أو الهندى أو الإغريقى؛ حيث يرتبط الفن بمكان نشأته، وتتمثل فيه بشكل مباشر بيئته، بما تحمل تلك البيئة من واقع جغرافى وطبيعى، أو تراث ثقافى يرتبط بمجموعة من المفاهيم والمعتقدات المحلية. فالفن الإسلامى هو فن يرتبط بنظر عقائدى، ورؤية جمالية خاصة، تخرج من إطار ما هو محدود ومكانى، إلى ما هو مجرد وإنسانى فى آن.

خصوصية الإبداع

يتميز الإبداع الفنى الإسلامى بأنه ينطلق من إطار الإحساس، إلى مجال الإدراك، يجمع فى مكوناته خبرة من سبق، فى تطلع إلى رؤية شعولية للوجود ككل، رؤية متميزة تحقق للتعبير الفنى الإسلامى وجوداً ووسائل، ويمواد خرجت به من إطار التقليد والمحاكاة لمظاهر الوجود ومكونات الحياة، إلى مجال الابتكار والتجديد، الذى يعبر كل منهما (الابتكار والتجديد) عن العلاقات الكامنة بين، وفى، الأشياء، مستخدماً الخط الهندسى والشكل المستوحى من الطبيعة حيناً، والحرف العربى فى الكتابة أحياناً.. بوصفه زخرفاً تشكلياً، حتى أصبح تشيؤ الكلمة وتجسيدها فى رموز حرفها، وأسلوب نطقها وتشكيل مقاطعها الصوتية، هو تحقيق فنى لدلالة الكلمة فى سياقها الفكرى، وتكوينها التشكيلى، وليس فى دلالتها اللغوية فحسب. باعتبار أن اللغة العربية لها قداستها من حيث إنها لغة القرآن... والقرآن، فى ألفاظه ودلالات تلك الألفاظ، هو إعجاز فى التعبير عن أسرار الوجود وقصة الحياة.

بل إن لفظ الجلالة، فى حد ذاته، وتكوين خطوط تدوينه وتشكيل تلك الخطوط، يحمل من الحيوية والديمومة فى مسار خطه، ما يشكل تكوينات متميزة فى التعبير الفنى المحسوس. بل يكون، فى الوقت نفسه، نقطة تماس بين المطلق والمحدود،

وبين الذات فى كليتها وذات الإنسان. كما أن استخدام النباتات والأغصان بأزهارها وثمارها، بما تحمل فى خطوطها الانسيابية من تكوينات حية هى تعبير فنى، وليس مجرد تصوير للطبيعة. بل هو توظيف لجماليات الطبيعة فى تحقيق جماليات الفن، بوصفه إبداعاً إنسانياً، يهدف إلى تحقيق جمالية مطلقة، تتعاقب فى وحدة تكاملية مع جماليات الخط العربى؛ لتنشأ، من خلال ذلك، عملية إبداعية خاصة، يلتقى فيها الخط المنتقى من الطبيعة، مع الخط المعبر عن الفكر، فى تحديد واضح للشخصية صاحبة هذا الإبداع؛ حيث يلتقى الفكر والوجدان، وتتداخل العناصر المحسوسة فى تكوين تشكيل خاص ومتميز، بين فنون التشكيل الإنسانية وتتواصل حيوية الإبداع الإنسانى فى أكثر من مكان، وفى حقب متتابعة من حقب الزمان، فى وحدة تكاملية، يكون الظاهر هو الباطن، والباطن هو الظاهر، ويكون المنتهى وسيلة للتعبير عن اللامنتهى. ويتحول الفن من وسيلة للتعبير، إلى وظيفة فى التعبير، تؤكد حيوية الوجود الإنسانى.

وتتحقق من خلال هذه الحيوية الإبداعية استمرارية ذات تقاليد ثابتة، وديناميكية يتداخل فيها المدرك مع ما هو ملموس. وتتناقل من خلالها رؤى ذات طبيعة خاصة، تحدد أشكال التعبير عبر الأجيال، دونما جمود أو توقف. كما تتناقل، أيضاً، عبر الثقافات المختلفة فى حيوية وتدفق وعبر البلدان والقارات، تمس وجدان الإنسان، تحفظ للتقديم أصالته، وتقدم للحديث منابع إلهام، ومصادر تعبير متعددة. ويظهر ذلك بشكل واضح ومباشر فى فنون العمارة الإسلامية، وبخاصة فنون عمارة المساجد وفنون الزخرفة داخل وخارج هذه العمارة، وبخاصة ما يتمثل منها فى فنون حفر الخشب وما تتميز به من فنون المشربيات أو المشرفيات.

النور من الداخل والخارج

سواء أكان لفظ المشربيات مرتبطاً بمكان وضع أوانى شرب الماء فى النوافذ المطلة على خارج البيت، أم بالنسبة إلى الشرفات التى تشرف على الطريق خارج البيت، أم كان ذلك موحياً، أيضاً، بفنون تشويق الزجاج بالجص، بحيث تعطى المشربيات ولوحات الزجاج المعشق تكوينات من الضوء والظلال والألوان، تضيء على داخل البيت تكوينات جمالية طوال النهار... تكوينات متحركة حية مع حركة الضوء، أم كانت تعبيراً جمالياً يبرز جماليات العمارة الإسلامية والعربية من الخارج، من خلال النور المشع من داخل البيت ليلاً.

وفى كل من الرؤية من الداخل أو من الخارج، تتحقق رؤية جمالية خاصة لانتوافر إلا لمثل هذا الفن، الذى يرتبط بالثقافة العربية، فى تكوين عناصره الأساسية، ووحداته الزخرفية.

أو دلع «المشربية»، كانت حلاً موفقاً للتغلب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج، وتخفيف حدة الضوء وحجب أشعة الشمس، فهى تملأ فتحة النافذة بمخمل الخشب الدقيق فى شكل برامق مستديرة المقطع، تعمل على توزيع الضوء والظل على بدن البرمق فى تدرج لطيف. ويرى المشاهد المنظر المقابل من خلال لوحة زخرفية كاملة. والملاحظ أن المساحة التى تغطيها المشربيات تفوق عادة مساحة النافذة العادية، وذلك عوضاً عن تصاؤل الإضاءة والتهوية معاً. وتتيح الفراغات بين برامق المشربيات، شأنها شأن شفافية لوحات الزجاج المعشق الملون وانفتاح النوافذ، للضوء أن يتسلل عبرها فيذيب وحشة الداخل بألغة الخارج ووجهه،^(٦).

وفى الواقع، إن ذلك يظهر إلى الآن، ويشكل واضح، فى كثير من البيوت العربية الأثرية بالقاهرة؛ مثل بيت السنارى وبيت السحيمى وبيت جمال الدين الذهبى وبيت الكديتليه وبيت زينب خاتون. إلى غير ذلك من البيوت الأثرية المتعددة فى مصر والشام والعراق. وغير ذلك من فنون العمارة الإسلامية فى شتى أنحاء المعمورة.

كما أن القمرليات والشمسيات تعتبر أحد العناصر البارزة فى المبانى العربية والإسلامية، التى وظفها الفنان لإيجاد علاقة تجمع بين القيمة الجمالية والنفسية.

فإحدى وظائفها، منع الحشرات التى تتسلل من خارج المبنى إلى داخله، وهى بهذا تحقق مبدأ أميناً يتعلق بحياة الإنسان، كما أنها ترشد كم الضوء الداخل إلى المكان، وتمنع الأتربة وهبات الهواء على مدار العام. وهى تخفف الأحمال على الأعمدة الحاملة للعقود. ومن هنا، يتضح أن لها قيمة وظيفية أساسية نفسية، إلى جانب قيمة جمالية تتصل بالإنشاء من جانب، وتتصل بالتصميم الداخلى للمكان من جانب آخر، غير مغفلة للجوانب الروحية بما تعطيه من سكون وروحانية للمكان،^(٧).

تواصل فنى

لم تتوقف التكوينات الفنية لعناصر الإبداع الفنى عند حقبة معينة، أو تحددت فى مكان ما؛ بل سارت هذه التكوينات وصارت متواجدة دائماً، فى دينامية التعبير الفنى، وخبرات المصممين والمنفذين، تتلاقى فيها خبرة الفنان الأصل، فى

التعبيرات الفنية الأصيلة، وقدرات الفنان الحديث فى استلهاً عناصر هذا الإبداع، بمكوناته التاريخية، وعناصره الفكرية والعقائدية فى تحقيق رؤى جديدة، ومعاصرة، تبعاً لتجدد الأجيال وحيوية العصور فى استلهاً هذا التراث من جديد، فى إبداع فنى جديد، يتوافق مع مقتضيات الحياة، وتكنولوجيا العصر. وتضاعفت حركة استلهاً التراث العربى، والفنون الإسلامية التقليدية، والصناعات الشعبية، وبخاصة فنون المشربية والزجاج المعشق، فى الربع الأخير من هذا القرن، وشاعت هذه الفنون التقليدية بحرفية صناعتها فى فنون الزخرفة المعمارية، والديكور الداخلى فى العمارة الحديثة، باعتبارها شكلاً من أشكال تأكيد الأصالة القومية، والتواصل بين الأجيال، وتأكيد الشخصية الإسلامية والقومية العربية فى الأثاث والديكور الداخلى للبيوت الحديثة والعمارة الحديثة، سواء أكانت هذه العمارة ذات وظائف نفسية من بيوت للمعيشة وفنادق للسياحة، أم كانت ذات وظائف جمالية وجدانية فى دور العبادة والأضرحة.

وفى الحقيقة، إن تكوينات فنون المشربية، أو مكونات فنون الزجاج المعشق، هى ذات طابع جمالى خالص وخاص، رغم كونها فناً تطبيقية، ترتبط، أساساً، بالخبرة الحرفية فى صناعة كل منها.

الإبداع والحرفة

إن التكوين التشكلى لوحدة الخشب المخروط بأشكاله المختلفة، وكذلك التكوين اللونى والزخرفى للوحات الزجاج المعشق، بما يتضمن كل منهما من تصاوير ووحدات هندسية، ورسوم نباتية، هذا التكوين هو فى حد ذاته عملية فنية ترتبط بالعلاقة بين «الزخرف» و «الضوء»، وبين «اللون»، و «النور». وكل ذلك من خلال علاقة جدلية بين الخط واللون والضوء. وهى علاقة فنية مطلقة تتحقق من خلال العلاقة القائمة، بين الإبداع بوصفه فكراً، وبين التنفيذ بوصفه عملاً. علاقة بين الفنان الابتكارى المصمم، وبين الصانع الحرفى المتخصص فى تنفيذ هذا التكوين الفنى، تنفيذاً دقيقاً طبقاً لرؤية الفنان، وبين الصانع الحرفى نفسه وحرفيته هو بوصفه صانعاً، فناً، قد يتدخل بالإضافة والحذف، مهما بلغت نسبة ذلك فى إنشاء العمل الفنى، وصياغة هذا «الإبداع»، صياغة دقيقة، من خلال خبرته التقليدية فى تحقيق التصور الفنى فى عملية تنفيذ «البناء الفنى»، كما تخيله وحدده الفنان المبدع.. وكثيراً ما تتحقق عملية الإبداع الفنى - بوصفه إبداعاً جمالياً فى حد ذاته - من خلال عملية التنفيذ الحرفية، سواء أكان صاحب

الإبداع هو المنفذ، أم كان الحرفي هو نفسه صاحب الإبداع،
حيثما يصدر إبداعه الفني تلقائياً، من خلال معاشته للصورة
والمادة موضوع حرفته.

وحينما نتأمل جماليات هذا الفن، نجد له قواعده وقيمه
التي تنبع من ذاته، ولكنها تلتقى في النهاية، مع التعريف
الشائع عن الفن، بأنه تعبير دقيق صادق عن فكر ووجدان
الإنسان. لذلك، كان لكل مجتمع مجموعة من القواعد التي
تحدد أشكال وأساليب فنونه.

وفي مجال الفكر والفن، وهما مظهر الحضارة، كانت
الأصالة، هي الشرط الوحيد اللازم لتحقيق الوجود القومي
الجديد،^(٨).

هذه الخبرة الفنية في تنفيذ الأعمال الفنية العربية
الإسلامية في فنون المشربية والزجاج المعشق ليست عملاً
تلقائياً، بقدر ما هي خبرة متوارثة، نتكامل مع غيرها من
خبرات فنية وحرفية، لتصنع طابعاً متميزاً للحياة اليومية
للإنسان العربي، وتضفي على معطيات حضارته الثقافية
والفنية والمادية طابعاً متميزاً، من خلال قدرات الإنسان على
توظيف معطيات بيئته، وفق احتياجاته الوجدانية والفكرية
والمادية. وجلب ما قد يكون غير متوفر في بيئته وتصنيعه، أو
تعديله، وتحويله ليتوافق مع مقتضيات حياته، ويتألف مع
ذوقه العام، طبقاً لما يريد^(٩).

وفي الحقيقة، إن دراسات الإنتاج الإبداعي ذات أهمية
قصوى، قد تفوق أحياناً دراسات عمليات الإبداع؛ بل يمكن
القول إن عملية الإبداع لا تخرج عن كونها نوعاً من التفكير
الإنتاجي، أو الإنشائي productive thinking مع إمكان الربط بين
عملية الإبداع والإنتاج، باعتبار أن هذا الإنتاج هو المحك
الوحيد الواضح لها، والعمل الإبداعي لا يتم في فراغ ولا
يمكن تصور وجود مبدع لا ينتمي إلى جماعة، تتحمس
لبراعته وتقوم من هبوطه،^(١٠).

وفي الواقع، إننا إذا نظرنا إلى بعض الأشكال الفنية بنظرة
مجردة، وبرؤية فنية خالصة، إلى بعض القطع اليدوية من
الصناعات الشعبية، فإننا نجد تكوينات فنية رائعة، سواء من
حيث التكوينات اللونية أو الوحدات الزخرفية، تكاد أن تكون
عملاً فنياً خالصاً، ودون اعتبار إلى وظيفتها في الحياة، أو
طبيعة مادتها، أو المستوى الثقافي أو الاجتماعي لمبدعيها، أو
مجال استخدامها.

ونجد أن بعض هذه القطع الفنية، ذات الشكل الفني
الجمالي الخالص، تخرج من إطار مقاييس ومعايير النقد الفني

إلى معايير ومقاييس من التقويم الجمالي البحث. بل قد نجد
منها ما هو متمثل في قيمته لمقتنيات فنية، ذات قيمة جمالية
تاريخية، تعز بها المتاحف العالمية.

فالخبرة الفنية في الإبداع الفني الإسلامي بصفة عامة،
والتراث الفني العربي الإسلامي بصفة خاصة، هي خبرة فنية
متوارثة في تواصل ثقافي حي. هي خبرة فنية، ومهارة
تقنية، توارثها الإنسان العربي، عبر حقبة الزمان ليجعل من
كل شيء حوله شيئاً نافعاً له قيمة في الحياة، يتمتع بجماله
وزينته وزخرفته.

ولقد أضفى الفنان المسلم، عبر تطور العصور، من خلال
رؤيته الفنية لواقع الحياة، أضفى على ما يستخدمه، ويعايشه
من أدوات نفعية، طابعاً فنياً، حدد طرز إبداعه الفني، وسط
طرز الإبداع الفني الإنساني. ولقد انتبه كثير من الفنانين
المحدثين إلى ما تزخر به الفنون الإسلامية من أصالة تقليدية،
وحيوية إبداعية، وتكوينات جمالية، فاستلهم البعض منهم
عناصر من هذا الإبداع في أعمالهم الفنية المحدث.

فأضفى القديم على الجديد أصالة، وكشف الحديث عن
القيم الفنية، فيما توارثه أبناء المجتمع الإسلامي من رؤية فنية
لواقع الحياة، وشفافية جماليات التراث. وقد برز ذلك بشكل
واضح في حياتنا المعاصرة في فنون الحفر على الخشب، وفي
تكوينات أشكال وألوان الزجاج المعشق بالجص.

حيوية التراث

«وفي الحق، إن كل إنجاز فني هو تجربة فريدة للفنان
الذي أبدعه. هذا إلى أنه يقاس به مدى تذوق المتلقي. ولهذا،
كان الحكم على الروائع الفنية، مرده إلى ما عليه الفن من
مستوى، لا إلى وصف الشارحين له بما قد يجانب الحقيقة
أحياناً، وقد يصيب حيناً آخر،^(١١).

ولكل عصر قواعده وأساليبه التي يسنها المجتمع في تحديد
أنماط كل فن واتجاهاته، دون إغفال للاتجاهات التي خطها
السلف، والأساليب التي توارثتها الأجيال. فكل زمان له لغته،
ولكل مرحلة من مراحل الوجود الإنساني رؤيتها وفلسفتها في
التعبير عن هذا الوجود. كما يتميز فن التصوير عند العرب
بالوعى المتنامي لعالم الحياة اليومية وبما حملته لنا فنون
الرسم والتزيين للكتب المخطوطة، وقد شكلت المنمنمات طابعاً
خاصاً في فن التصوير تميز به الفن العربي^(١٢).

وتتلاقى فنون المشربية وتعشيق الخشب والزجاج المعشق،
في فلسفتها التعبيرية، مع المهارة الفنية للفنان العربي في

صياغة الكلمات، وصناعة الألحان، من حيث تكرار التفعيلة شعراً والإيقاع فى الموسيقى. كما تتميز زخارفه الموسيقية بحيوية الامتداد اللحني، وإن تكررت موتيفاتها، دون ملل، وفى صياغة مصقولة تتميز بالدقة والروعة مع الامتداد اللانهائى فى تحقيق شفافية جمالية واشتياق إلى عالم لا متناه، يعتمد على مهارة مبدعيه، وحرفية ممارسيه فى تكوين موضوعاته وأشكاله لكى تكون، بسماتها المتميزة، ذات طابع جمالي خاص يخرج من إطار المحاكاة والتصوير أو التقليد لما هو كائن إلى مجال التعبير عن المدرك الكامن فيما هو متشئىء، وعن المدرك، أيضاً، غير المتشئىء من خير وجمال وجلال، وذلك من خلال رؤية بصيرية وإدراك حدسى لعل الأشياء، فيعبر عن جوانبة الوجود لا برأيته فحسب، وهو حينما يعبر عن ذلك يعبر بصبر ومثابرة، مدركاً قيمة الزمان والمكان فى آن. والفنان المعماري الإسلامى حينما يتعامل مع موضوع عمله فى بناء المساجد مثلاً، يدرك قيمة الزمان بوصفه عاملاً أساسياً فى توقيت الصلاة، كما يعي برؤية ثاقبة وجهة المكان فى تأدية الصلاة.

وهو حينما يتعامل مع الزمان - باعتباره توقيتاً - ومع المكان - بوصفه تحديداً - يتعامل معهما من خلال منظور يجمع بينهما فى وحدة تكاملية، لا من حيث إنهما قوتان متصارعتان دون ثنائية بينهما؛ بل باعتبار أنهما قوتان يتحقق بهما الوجود الآتى والمكانى للحياة، ولا باعتبارهما قوتين متصارعتين، لكن باعتبارهما أشكالاً من الوجود لها قوتها الذاتية أو كما يقول تيليش^(١٣): إن الزمان والمكان يكونان هياكل كل الوجود الأساسية التى يخضع لها كل الموجودات.

والوجود يعنى أن يكون الشئ متناهيًا أى موجوداً فى الزمان والمكان. وينطبق هذا على كل شئ فى عالمنا. إن الزمان والمكان يمثلان قوى الوجود الكونى، بما فى ذلك الوجود الإنسانى، أى جسد الإنسان وعقله.. «أما الزمن فى الفكر العربى، فهو إدراك للتغير الحادث فى الوجود»^(١٤).

والمتمأمل لأعمال المشربيات المتميزة فى التراث الإسلامى، ولوحات الزجاج المعشق التقليدية، يدرك مدى خبرة الفنان العربى والمسلم، فى تحقيق هارمونية خاصة للضوء، تكشف عن وعيه بمفهوم الضوء والظل، وحركة الأرض حول الشمس، فى تكوين أبعاد الضوء وكثافته، ودرجات ألوان الطيف، فى تكوين لوحة يتناغم فيها كل لون مع الآخر، ليقيم بعمله الفنى بناءً لونياً له درجاته الخاصة، فى حركة الكون الأدبية.

فالألوان عنده، بخبرة صناعة الزجاج، وبخبرة العلم بدرجات الضوء وكثافته، تنوج هذه الألوان بتفاعلات تجعل الجمال الفنى المرئى جمالين، جمالاً ظاهراً، وجمالاً كامناً. وتجعل الشكل الظاهر متعدد الأشكال، من خلال العلاقات التى كونها بين الخط والخط الآخر، وبين اللون واللون المغاير، وكذلك بين الخطوط والألوان.

وقد أمكن للفنان المسلم، صافى السريرة، أن ينفذ ببصيرته إلى عالم الكمون الفنى فى مكونات المادة. وحينما استهدف الفنان العربى، بناء الأشكال الفنية على أسس هندسية، لم يغفل الشكل العام، الذى يتحقق فى النهاية من هذا البناء الفنى.

الأصالة والحداثة

حينما يتناول الفنان المعاصر موضوعات أو أشكالاً من التراث الإسلامى الفنى، لتكون مصدر إلهام لتحريك عنصر الحداثة فى مجال الفنون الإسلامية والمعمارية، وبخاصة فى ميدان تنمية المشربية والزجاج المعشق، فإنه من الضرورى، والمهم فى الوقت نفسه، أن ينتبه الفنان المعاصر إلى الأسس الفكرية والعقائدية الكامنة خلف مظاهر هذا الإبداع الفنى التقليدى المتوارث - على تنوع وتعدد التخصص الفنى لكل فنان - وأن ينتبه، أيضاً، إلى البعد التاريخى والواقع البيئى والجغرافى الذى أثمر هذه الأشكال والأساليب الفنية، وحدد وظائفها الجمالية، فى استخداماتها النفعية. فمن خلال تلك الآثار، نستطيع أن نستنبط الكثير من الحقائق التى أغفلها المؤرخون.

ولكن أروع ما تحركه فىنا هذه الآثار هو الدعوة إلى العودة بهذا التراث، لا من أجل نقل أنماطه، وإنما من أجل الارتباط بهذا الخط الوجدانى الذى امتد عبر مسافات من الزمان والمكان^(١٥).

ولا شك أن استلهام عناصر وموضوعات من التراث الإسلامى، على تنوع وتعدد موضوعات وعناصر هذا التراث بثرائه الفنى، هى عملية مهمة فى تحقيق التواصل الثقافى وتناقل الخبرة والشخصية الفنية بين الأجيال.

فاستلهام عناصر أو موضوعات من هذا التراث بأنماطه الثرية هو تحقيق لعملية نشر الوعى بثقافة الأمة الإسلامية، وتأكيد لمشاعر الانتماء فى المجتمع الإسلامى ككل، فى قطاعاته الجغرافية والاجتماعية والثقافية. كما أن استخدام عناصر من هذا التراث فى أعمال محدثة، يعطى للحديث أصالة وبعداً تاريخياً، ويشترط أن يكون هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة، ووسائله الفنية المتطورة، وتكنولوجياه

العملية المتقدمة، يعمل على تحقيق الخصائص القومية للتراث الفني الإسلامي، ومحافظةً على روح أصالة هذا الإبداع الفني التقليدي، دون تشويه أو تزيف.

وأن يكون اقتباس الفنان الحديث لعناصر من هذا الإبداع الفني، هو اقتباس واع، يدرك مضامين وأهداف ووظائف العمل التقليدي، ويحفظ طابعه الفني الخاص.

إن اقتباس العناصر التقليدية المتوارثة عبر حقب الزمان، والتي حافظ عليها الفنان المسلم بعامه، والعربي بخاصة، في تحقيق طابع فني متميز له، إن اقتباس هذه العناصر، بل الأشكال الفنية أو محاكاتها في أعمال محدثة، هو مجال رحب لكل فنان ينهل من منابعه، مما يروى ظمأه الفني في إبداع ما يؤكد شخصيته الفنية، وشخصية أمته التي ينتمي إليها.

كما ينمى بأعماله الحديثة ثمرة ناضجة، أريجها حب عقيدته، ومذاقها الوفاء لأمته. كما أن عملية الاستلهام تخضع، في حد ذاتها، لقدرات الفنان الخاصة في استلهام موضوع عمله من تراثه الإبداعي الفني.

وفي الحقيقة، إن «استقراء التاريخ والواقع والمأثورات يكشف لنا عن أنماط عدة من مأثوراتنا وفنوننا لها اتصالها بأصول ثقافية تضرب في عمق التاريخ قروناً مديدة، بل إن عناصر ثقافية ظلت تتناول عبر الأجيال قد يتغير فيها الشكل، ولكن يظل المضمون والوظيفة ثابتين. وقد يظل الشكل محفوظاً، ولكن تتبدل الوظيفة» (١٦).

فالفنان المعاصر له مجاله الرحب، وحرية الكاملة في أن ينقل ما يريد، وفق ما يريد، من تراثه الإبداعي والثقافي إلى مجاله الإبداعي الحديث، بالأسلوب الذي يراه، وبالوسيلة التي يختارها.. فالعمل الذي يبده هو عمل منسوب إليه، وليس مجهولاً لصاحبه، كما كان يحدث أحياناً في كثير من أشكال الإبداع الفني التقليدي، حينما كان وجود اسم الفنان الإسلامي، وبخاصة الحرفي المنفذ للعمل الابتكاري، مجهولاً أو غير معروف. والعمل الفني الحديث الذي يحرص الفنان المعاصر على تأكيد وجوده به وفيه، وتحديد زمان إبداعه، وإبراز اسمه، بوصفه صاحب هذا الإبداع الابتكاري، رغم كونه، أحياناً، محاكياً لما قد يكون قد سبق إبداعه في زمان مضى، أو عصر انقضى، فإن هذا العمل الفني الحديث هو في النهاية منسوب إليه، ومعيار تقييمه وتقويمه هو معيار فني خالص، بالإضافة إلى معيار آخر ومقياس معين، يحددان مدى اعتماده على مادة أصيلة في موضوع تعبيره والكشف

عن قدراته هو في إبراز جوانب الجمال في هذا العمل الأصيل الذي استخدمه من تراثه التقليدي.

ومسؤولية الفنان الذي يستلهم أو يقتبس عناصر أو موضوعات من التراث الفني التقليدي، لا بد أن تكون محددة، في مدى استخدامه هذه العناصر استخداماً جيداً أو صحيحاً، تبعاً لوظيفتها الأساسية في هذا التراث، الذي يحمل من قيم المجتمع العقائدية والجمالية كمّاً غير قليل... كما أنه من الضروري، بل الحتمي، أن يتعرف الفنان الحديث على معنى ودلالات ووظيفة وغايات الموضوعات التقليدية التي يستلهمها، أو يستخدمها، وبخاصة تلك التي لها قيمة تاريخية، علاوة على قيمتها الفنية. حتى لا يدفعه حماسه أو انفعاله الفني إلى استخدام عناصر وموضوعات من تراثه، في غير سياقها الأصيل، مما قد يقلل من قيمتها أو قد يغير من دلالتها، أو يفسد وظيفتها ومكانتها الفنية في تاريخ الفن الإسلامي.

بل قد يتسبب هذا الاستخدام أو الاقتباس الخاطئ، رغم مهارته الفنية، في الإساءة إلى المجتمع صاحب هذا التراث، مع مراعاة أن كل عنصر في الإبداع الفني الإسلامي بعامه، والعربي بخاصة، مرتبط بغيره من أشكال الإبداع الفني، فالمشربيات ولوحات الزجاج المعشق مثلاً، لا يمكن لنا فصلها عن فنون العمارة الإسلامية والعربية ككل، ولا يمكن عزلها عن غيرها من أشكال الإبداع الفني التشكيلي في التراث الإسلامي من فنون التصوير أو التطريز أو صناعة الحلي والأسلحة، إلى غير ذلك من فنون الإبداع الفني الإسلامي التشكيلي. فكل مادة من مواد هذا الإبداع متصلة بغيرها، رغم تميز كل منها بخصائص معينة.

لذلك كان من الأهمية بمكان، قبل اقتباس أو استلهام عناصر من هذا التراث في أعمال فنية محدثة، فرز العناصر المكونة للموضوع التراثي، موضوع الاستلهام، وتحليل كل عنصر تحليلًا فنيًا، ومعرفة وظيفته في سياقه الثقافي ومكونات عصره.. ثم تحديد مجال استخدامه من جديد في بنية جديدة، دون إغفال لدلالته ومضمونه، أو تفريغه من سياقه التاريخي الذي حدد، في الوقت نفسه، قيمته ومعاييرته الجمالية. مع مراعاة العوامل التكنيكية في تحقيق شكله العام. ثم يصوغ هذا العنصر أو ذلك في بناء فني جديد، متوسلاً في ذلك، أيضاً، بالإمكانات التكنيكية الحديثة لتحقيق ما يريد، من خلال رؤية واعية لجمالية هذا العنصر، ووظيفته وسياقه التاريخي.

إن استلهاهم مواد من التراث الفني للأمة في أعمال فنية محدثة ليس إحياءً للماضي، ولكنه تحقيق للتواصل الثقافي والإبداعى بين ما كان وما يمكن أن يكون، بهدف تحقيق توازن ثقافى بين ما كان وما يجب أن يكون، فى عصر يتميز بالحيوية والتداخل الثقافى فى الخبرات الفنية والعلمية والاجتماعية، وفى أوجه النشاط الإنسانى العالمى كافة^(١٨).

خاتمة

يكون «النور» مفهوماً متميزاً فى بنية العمارة الإسلامية، كما يشكل - أيضاً - علاقة خاصة بين الشكل من «الخارج» وبين الشكل من «الداخل»؛ أى بين «الظاهر» و «الكامن» فى جدلية بين الزمان والمكان.

ويلعب «الضوء» و «اللون» دوراً مهماً فى تحقيق جمالية فنون الزخرفة المعمارية الإسلامية، وبخاصة فى فنون المشربية والزجاج المعشق. لذلك، كان على الفنان المعاصر، لكى يحقق تواصله الفنى مع تراثه التقليدى، دون ثنائية الصراع بين الأصالة والحداثة، أن يدرك مضمون هذا التراث وفلسفته، باعتبار أن الفن الإسلامى هو تعبير عن الوجود؛ وجود الإنسان والكون، وليس تصويراً لهذا الوجود.

وأن ينتبه، فى الوقت نفسه، إلى أن تعبيره الحديث هو تعبير عن القيم الجمالية الكامنة فى هذا التراث والشائعة فى أساليبه الفنية التقليدية، وليس محاكاة لها. وأن عمله الإبداعى المعاصر هو، فى واقعه الجمالى، امتداد ونمو لما كان، دون ازدواجية فى التفكير، أو انفصام فى التعبير عن هوية هذا الفن المرتبط بالفكر الإسلامى فى إدراك مكونات الحياة والوجود.

وكما تحققت معرفة الفنان المعاصر - المعرفة الواعية بقيم تراثه وغايات هذا التراث - مع مقدرته التقنية فى حرفية مادته، كلما استطاع أن يكشف عن حيوية هذا التراث، ومجالات جمالياته وتجلياته الفنية، فى تواصل فنى؛ بحيث تصبح الأصالة التقليدية إلهاماً للحداثة.

بل إننى أفترض - كما ذكرت من قبل^(١٧) - أن من حق الفنان الحديث أن يتدخل بالتعديل والتبديل فى صياغة ما يقتبسه، وليس ما يستلهمه فحسب، بشرط أن يكون هذا التعديل أو التبديل، هو نتيجة خبرة فنية، وعلم متقدم، واحتياجات ثقافية محدثة، تصفى على عمله سمات الحداثة، دون طمس للأصالة.

فالعمل من بدايته إلى نهايته هو عمل جديد، وإبداع ابتكارى منسوب إلى صاحبه الحديث.

وتقييم النقاد له هو تقييم أو تقويم يعتمد، أساساً، على المعايير والمفاهيم الفنية الحديثة، ثم على مدى تناوله فنياً للمادة المستلهمه من التراث، وكذلك على مقدرته وإمكاناته فى تطويع هذه المادة، شكلاً وموضوعاً، وتوظيفها فنياً بأساليب حديثة، تتوافق و تطورات العصر، بحيث يحفظ للإبداع القديم غايته، وأن يحقق بإبداعه حيوية متجددة للتراث القومى للأمة.

ومن المعروف أن مكونات الشكل العام للتراث تتغير وتنمو وتتبدل على مر العصور. وهذا التغير أو النمو هو الذى يعطى لهذه الفنون حيويتها القومية وأصالتها التعبيرية، فى تواصل ثقافى حى.

لذلك، فإن عملية التغيير التى يمارسها الفنان هى حق مشروع، مادام هو نفسه متمكناً من خبرته الفنية، وعلى إدراك عميق بطبيعة وتاريخ المادة التى يستخدمها أو يقتبسها أو يستلهمها فى عمله الحديث، مدركاً لنوعية وتقنية هذا العمل وقيمه الفنية.

فالعمل الفنى الذى يقدمه هو عمل فنى من إبداعه الفنى الفردى، والمحك فى اختبار قدرة الفنان على تحقيق ذلك، دون انفصام بين ما كان وما هو كائن، هو العمل نفسه. ولن يحميه من النقد الشديد أو الرفض الكامل لعمله أن إبداعه الفنى هذا هو استلهاهم لتراث الأمة؛ بل إن هذا التراث بقيمه وغاياته هو الذى يصدر حكمه على عمله الفنى الحديث. ولن يغفر له قصور إدراكه لشكل ومضمون أصالة تراثه.

الهوامش والمراجع تبعا لورودها فى الدراسة

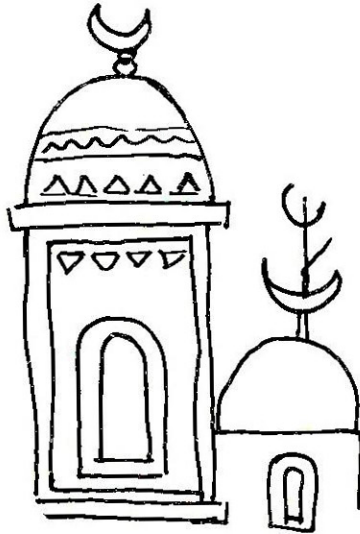
(١) عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامى، شهابيك القتل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية القاهرة، العدد ٣٤، ديسمبر

١٩٩١، ص ٨٥ - ٩٢.

(٢) عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، القاهرة، ١٩٧٤.

(٣) Titus Burckhardt, Art of Islam. Language and Meaning World of Islam Festival Trust, 1976.

- (٤) ثروت عكاشة، القيمة الجمالية فى العمارة الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٥.
- (٥) انظر: Ernst J. Grube, The World of Islam, Paul Hamlyn, London, 1967.
- (٦) ثروت عكاشة، مرجع سابق، ص ٩١، ٩٢.
- (٧) محمد زيهى، تكنولوجيا فن الزجاج، الألف كتاب الثانى، عدد ١٦٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥، ص ٦٤-٦٥.
- (٨) عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩، ص ١٧٣.
- (٩) راجع على سبيل المثال:
- أ- محمد على عبدالله، الزخرفة الجبسية فى الخليج، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، ط ١، الدوحة، ١٩٨٥.
- ب- عبد العزيز بن إبراهيم العمري، الحرف والصناعات فى الحجاز فى عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم)، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، ط ١، الدوحة، ١٩٨٥.
- (١٠) حسن أحمد عيسى، الإبداع فى الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩، ص ٥٠، ص ١٩١.
- (١١) ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، أثر إسلامى مصور، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٨.
- التصوير الإسلامى، الدينى والعربى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧.
- (١٢) راجع: ريتشارد ابتنكهوارزن، فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق، د. عيسى سلمان، وسليم طه التكرينى، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.
- (١٣) Paul Tillich, Theology of Culture, Oxford University Press, N.Y., 1962, P30.
- (١٤) صفوت كمال، مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، دراسة إثنولوجية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الثانى، الكويت، ص ٢١١ - ٢٣٤.
- (١٥) د. عبد العزيز حميد، د. صلاح حسين العبيدى، الفنون العربية الإسلامية، وزارة التعليم والبحث العلمى، بغداد، ١٩٧٩، ص ٤.
- (١٦) صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى، الفن المعاصر، مجلة فصلية متخصصة، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٦٨، ص ٨٣.
- (١٧) صفوت كمال، استلهام عناصر من الفولكلور فى الإبداع الفنى الحديث، مجلة الفنون الشعبية، العدد ١٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير - مارس ١٩٨٧.
- (١٨) لا شك أن الجهود التى تبذلها وزارة الثقافة من خلال مراكز الحرف الشعبية فى مصر قد أثمرت فى دفع هذه الحرف الشعبية وتنمية مهارات أصحابها. كما أن الجهد المتميز للدكتور أسعد نديم فى معهده المتخصص فى فنون المشربية والحفر على الخشب، قد أعطى نموذجاً حياً لما يمكن أن يحققه الاهتمام بهذه الفنون من تواصل فنى بين التراث والمعاصرة، كما أن الدراسات الأكاديمية فى الكليات والمعاهد الفنية المتخصصة وبخاصة فى كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان قد كشفت الغطاء عن القيم الجمالية والفنية لفنون المشربية والزجاج المعشق بالجص وقدمت خبرات علمية وعملية فى أساليب تطوير هذا الفن التقليدى ليتوافق مع مقتضيات العصر وتطورات العلم، ومع غيرها من جهود متعددة تحقق حيوية هذا التراث بأصالته الفنية.



حول تاريخ علم.. الحكاية الشعبية

تأليف: فالتر اود فولر
: ماتياس فولر
ترجمة: أحمد فاروق

«حقاً، إن الحكاية الشعبية تعيد إنتاج نفسها من جديد باستمرار، مع مرور الزمن».

بهذه المقولة التي وضعها الأخوان جريم (ياكوب وفيلهلم جريم) في مقدمة الطبعة الأولى لكتاب «حواديت الأطفال والبيوت»، عام ١٨١٢، اتخذ الأخوان جريم موقفاً ابْتِداءً به عن التفسيرات المتأخرة للحكاية الشعبية؛ بوصفها شكلاً غير متغير وجامد في إطار تقليدي. وبهذا، قدموا دراسة علمية للحكاية الشعبية وتاريخها: أين؟ وإلى أية نقطة زمنية ترجع

هي، بالتأكيد، نتاج للاعتقاد الشعبي وتأملاته، وقواه وسلوكياته؛ حيث يحلم المرء لأنه لا يعلم، ويعتقد لأنه لا يرى، وفي نفوس كل الجموع وغير المتعلمين، يحدث شيء عظيم، لكتاب تاريخ البشر، والشعراء والفلاسفة. وقد سعى هررد بنفسه إلى جمع الأغاني الشعبية، وصدرت في جزئين عامي ١٧٧٨، ١٧٧٩. هذا الجمع من الأغاني أخذ، فيما بعد، عنوان «أصوات الشعوب في أغاني»، وتبع ذلك صدور «بوق الصبي

وقد أشار يوهان جوتفريد هررد، عام (١٧٧٧)، بالفعل، في مخطوطه عن التشابه بين فن الشعر الإنجليزي والألماني في العصر الوسيط، إلى مكانة الحكاية الشعبية في تاريخ الشعر: «الأقاويل الشعبية العامة، والحكاية الشعبية، والأساطير،

تواصل المجلة نشر كتاب «كان يا ما كان»، التاريخ المصور للحكاية الشعبية للأخوين فولر، الذي بدأ ترجمته المرحوم أحمد عمار.

العجيب، لكلمت برنتانو وأخيه فون أنريم اللذين أرادوا إنتاج أفكار قومية أثناء السيادة النابليونية وأثناء الحرب. وقد انضم الأخوان جريم إلى كلا الصديقين لكي ينجزوا بما جمعه من حكايات شعبية إسهاماً في تأسيس الثقافة القومية.

وعلى كل، فقد تخطى الأخوان جريم، مع استمرارهم في عملهم مع الحكاية الشعبية بسرعة، الحدود التي وضعت للبرق العجيب، وحاولوا إيضاح مفهوم الحكاية الشعبية الذي كان ما يزال مائعاً. لقد ميزوه عن المقولات التي كان غالباً ما يخلط بها. (وبرغم ذلك نجد في حواديت الأطفال والبيوت أنواعاً أخرى مثل: الخرافات، والحكم الطيبة والأساطير والهزليات الشعبية).

وقد نهل الأخوان جريم من المنقولات الشفاهية، مثلما نهل من المنقولات الكتابية في الكتب القديمة والأخبار المكتوبة. وقد ساندتهما الأصدقاء في ذلك، وأرسلوا إليهما الحكايات الشعبية التي دونوها. وبذلك، كان من الصعب الفصل بين المنقولات الشفاهية والكتابية، وكان على الأخوين جريم خوض هذه التجربة بنفسيهما، فكانت أفضل راوية لديهما هي فيهمينين Viehmannin، وكانت زوجة لصاحب أرض من هسن، ولكن أصولها ترجع إلى أسرة من الهوجونوت. ولقد تعرفت، في الطفولة، على مجموعة حكايات للفرنسي شارل بيرول من عصر لويس الرابع عشر، وقد أثرت هذه الحكايات من ثروتها الحكائية. وبدون أن يدركا ذلك، أقاما جسراً بين الحكاية الشعبية الأوروبية والألمانية.

وبعكس أدباء القرن الثامن عشر، الذين قبضوا على خيال الحكايات، وأعادوا تشكيلها وفقاً لنزواتهم، تعامل الأخوان جريم مع الحكاية الشعبية بوصفها كيانه علمياً. لقد فكروا في جمع حكايات الأطفال والبيوت والعائلات، ولكنهم، في الوقت ذاته، أرادوا أن يقدموا مواداً لبحث الحكاية الشعبية. وهذا يعني الرواية عن الآخرين بكل الصدق الممكن والتدوين؛ حيث يتعلق الأمر، هنا، بصدق وحقيقة المضمون.

وقد أشار الأخوان جريم إلى هذا في مقدمة الجزء الأول من «حواديت الأطفال والبيوت»: «فيما يتعلق بهذا المعنى (الصدق والحقيقة) لا يوجد في ألمانيا أي جمع للحكاية الشعبية. لقد استخدمت، على ما يبدو دائماً، لعمل حكايات أكبر من خلالها، وقد تم مطها وتغييرها بكل رضا.

ولكي يحققا الانتشار الأوسع لكتاباتهما، وشروجهما، عن الحكاية الشعبية، قام فيلهلم جريم، الذي كان قاصاً موهوباً،

بإسهامات أسلوبية فريدة لها طابع مميز، شكلت نمط حواديت الآخرين جريم.

وقد ألحق بالجزء الثالث تعليق علمي قام بتقديمه، معاً، العالمان يوهانس بولته البرليني والتشيكي جيورج بوليفكا، وذلك بعنوان: «ملاحظات حول حواديت الأطفال والبيوت للأخوين جريم» (١٩١٣ - ١٩٣٢).

بدأ الأخوان جريم بحثهما عن أصل وفكرة، وأيضاً، إمكان تفسير الحكاية الشعبية، وأجابا عن الأسئلة بأنهما يريان أن الحكاية الشعبية هي بقايا أساطير إندوجيرمانية، يمكننا اليوم أن نقول إندو-أوروبية. ويعني هذا أن نشأة الحكاية الشعبية، في العصور الأولى، كانت مع بداية المجتمع الأول. وقد تبين أن الأخوين جريم محقان في الاهتمام بأساطير الأبطال. أفلم يكن زيجفريد هو قاتل التنين، أولم تكن برونهيلدا هي الأميرة المنشودة؟ أيضاً، كان وجود الأقزام والعمالقة والساحرات والشخص الأسطورية المشابهة متوائماً وهذه النظرية. وعندما ظهرت معارف علمية جديدة، كان الأخوان جريم ما يزالان متمسكين بالقول بأن أصل الحكاية الشعبية هو الأساطير. ومع ذلك، كانا على استعداد لقبول إمكانيات أخرى للنشأة.

وقد أصبحت «حواديت الأطفال والبيوت» دليلاً يحتذى به للعدد الكبير الذي تم جمعه ونشره من الحكاية الشعبية في القرن التاسع عشر. وقد اجتهد العلماء في جمع تراث الحكى، وبخاصة الحكاية الشعبية من مختلف المناطق. على سبيل المثال: كارل ميلنهورف في شليسفيج هولشتاين، وبروله في هآرتس، والأخوان إجناتس فينتستس ويوزف تسيجرله في جنوب ألمانيا وتيرول، وأرنست ماير في شفاين. ولقد تخطى تأثير «حواديت الأطفال والبيوت» إلى خارج الأراضي الناطقة بالألمانية. ونسوق هنا مثالين: ما بين عامي ١٨٥٥ إلى ١٨٦٤، ظهرت الحكايات الشعبية الروسية لألكسندر نيكولايفيتش افاناسيف Narodnyje russkieskaski، الذي كان يمثل الاتجاه الأسطوري أيضاً. والمثال الثاني كان بشكل آخر مختلف تماماً: فعندما صدرت الطبعة الأولى «لحواديت الأطفال والبيوت»، لم يكن بها أية رسوم، بغض النظر عن صورة دورثيا فيهمينين راوية الحواديت التي رسمها لودفيج إميل جريم (الأخ الرسام)، وظهرت الترجمة الإنجليزية وبها ٢٢ صورة لفنان الجرافيك المعروف جورج كروكسهانك. وفي طبعة متأخرة باللغة الألمانية لـ «حواديت الأطفال والبيوت»، صاحبها نقوش لودفيج ريشترز التي جعلت في الأساس كتاب «حكايات» لودفيج بيشتاين جذاباً.

تعدد الأجناس بأعماله عن الحكاية الشعبية، واعتبرها، وفقاً لهذه النظرية، أدباً عالمياً (١٩٥٤). وقد بدأت سلسلة «الحكاية الشعبية والأدب العالمي، في الظهور، عام ١٩١٢.

وحتى ذلك الوقت، اهتم بالحكاية الشعبية علماء لغويات ومستشرقون ومؤرخون للأدب وعلماء فولكلور، بل أيضاً علماء للدين! ومنذ نهاية القرن الـ ١٩، أظهر علماء النفس اهتماماً بها. فقد حاول لودفيج ليستر عام ١٨٨٩، في «لغز أبنى الهول»، تفسير موضوعات الحكاية الشعبية، على أنها نتيجة للمخاوف المكبوتة وأحلام الخوف. واقترب ريلكن، تلميذ فرويد، من الحكاية الشعبية، من ناحية أخرى، في: «إشباع الرغبة والرمزية في الحكاية الشعبية، بتفسيرها على أنها أمنية مجسدة شعرياً. وحصلت مثل هذه التفسيرات النفسية على لهجة جديدة، في عمل السويسري كارل جوستاف يونج عام ١٩٤٨، «رمزية الروح»، وهو أحد ممثلي مدرسة علم النفس العميق.

ويعد يونج، ثم تناول الحكاية الشعبية بعرض الأحداث النفسية الداخلية، وأن شخوص الحكاية يجسدون وجهات نظر الشخصيات البشرية. وقد اكتسبت الحكاية الشعبية مهتمين جددًا؛ وذلك بمحاولة تفسير موضوعاتها وشخصياتها نفسياً، وأيضاً الكشف عنها بوصفها ميراً للوعي الجمعي. ومما لاشك فيه أنه - عند ذلك - كثيراً ما يتم التغاضي عن أن اللغة الرمزية في الحكاية الشعبية غالباً لا تعدو أن تكون مجازاً بسيطاً. وعندما يجب شرح الموضوعات (موضوعات الحكاية الشعبية) ذات الأسس التاريخية - الثقافية، نفسياً، فإن الحكاية الشعبية تكتسب ملامح تصور غير تاريخي؛ فنطاقها الاجتماعي الثقافي، وأيضاً تقاليد الحكى، يبقيان خارج إطار التفسير.

وقد اكتسب بحث الحكاية الشعبية دفعات جديدة من الباحثين غير المتشددين من خلال «دراسة الفنلندية التي أسسها الباحثان أنتي آرنا وكارلا كرون. وقد طورا المنهج التاريخي الجغرافي، للتمكن من تحديد موطن الحكاية الشعبية وزمن نشأتها.

وكانت الخطوة الأولى هي تحديد نمط الحكاية، وذلك من خلال آرنا عام ١٩١٠: أشكال اللعب وضروب النمط؛ حيث يتم مقارنتها بالبيانات الجغرافية والتاريخية، ومن خلال المقارنة، تتم إعادة بناء «الشكل الأصلي، للحكاية الشعبية، وبذا تقابل نظاماً مكانياً وزمانياً. ومع ذلك، فقد سيطرت المكونات الجغرافية، في هذه البحوث، قبل المكونات التاريخية. ويرغم

وعندما طور الأخوان جريم النظرية الأسطورية، التي علا صداها من خلال عمل ياكوب جريم الرئيسي «الأسطورة الألمانية»، أسس بذلك لبحوث الحكاية الشعبية. وبالتدريج، أصبحت دراسة الحكاية الشعبية فرعاً مستقلاً، مع ارتباطه بعلم اللغويات والتاريخ، وأثناء حدوث ذلك، نشأت نظريات جديدة غالباً ما أثارت جدلاً.

وفي عام ١٨٥٩، أعلن المستشرق «تيودور بنفى»، في نص مصاحب لترجمته لـ «بانكانتترا»، أن الهند هي الموطن الأصلي للحكاية الشعبية (ومن خلال ذلك أشار الأخوان جريم، بانفعل، إلى أن الهند مصدر بعض الحكايات الشعبية)، وإلى جانب البانكانتترا، كانت هناك بعض مجموعات وقصص أخرى تؤيد هذه المقولة.

وما كان مهماً لبنفى أنه على أساس هذه الشهادات المكتوبة لتلك المجموعات من القصص وما تحويه من حكايات شعبية، كان يستطيع التأريخ. كتبت البانكانتترا في القرن الثالث الميلادي، وقد تم نقل مواد الحكايات الشعبية من الهند إلى دوائر الثقافة الفارسية والعربية، ثم إلى نطاق البحر المتوسط، ومنه إلى أوروبا بشكل جيد عن طريق المخطوطات ومجموعات الحكايات.

والحقيقة أن بنفى قدم نظريتين؛ الأولى كانت «نظرية الهند»، ومنها خرجت نظرية تجوال، الحكاية الشعبية وهجرتها وبذلك ازداد الاهتمام بوسطاء الحكاية الشعبية: لقد كانوا، في المقام الأول، الفئات المتحركة من الشعوب كالتجار والمسافرين والحرفيين المتجولين وسائقي العربات من الأقنان. وكذلك تمت متابعة طرق التجوال؛ لكن سيادة (سيطرة) التساؤلات من وجهة النظر اللغوية (الفيلولوجية) أرجعت هذه المقولات إلى الوراثة.

ومع زيادة المواد التي جمعها الباحثون من مختلف أنحاء الأرض، أصبحت المقولة هي أن الحكاية الشعبية انتشرت في جميع أنحاء العالم، في عصر أقدم من عصر مجموعة الحكايات الهندية، وأن عملية التجوال كان يجب أن تتم بأية حال من الأحوال. وقد مثل هذه النظرية - «نظرية تعدد الأجناس» - الإنجليزي إدوارد بيرنت، والفرنسي جوزيف بيبدي، والأسكتلندي أندرو لانج. لم تنشأ الحكاية الشعبية في بلد ولا لدى شعب، لكن نشأت لدى جميع الشعوب في جميع أنحاء العالم. وترجع جماعية الحكايات الشعبية إلى تصورات اعتقادية جماعية. ويظل السؤال مطروحاً عن مصدر هذا التطابق في التصور، فقد ربط فريدريش فون ديرلاين نظرية

أن البحث عن الشكل الأصلي، كان مثقلاً بالفروض، فقد أدت مقارنة المتغيرات إلى نتائج طريفة. فعلى سبيل المثال، على أساس المؤشرات الجغرافية والتاريخية، اتفق على أن فلاندرها هي موطن «حكاية العظام المغردة»، ويوتلاند هي موطن حكاية «العذراء مالمين» (Aa, Th 870, Aa, Th, 780). وعلى كل حال، فإن وضع تصنيف للحكاية الشعبية قد دعم التنظيم اللازم لها، كما دعم - أيضاً - التعاون الدولي في مجال دراستها.

فقد تم إكمال كتالوج الأنماط لآرنا بواسطة الأمريكي ستيت تومسون وظهر بعنوان: «أنماط الحكاية الشعبية»، ومنذ ذلك، وحتى الآن، يتم تسجيل أنماط الحكايات الشعبية؛ فكل منها أرقامها في البحث الدولي للحكاية الشعبية، مثال قاتل التنين (Aa, Th300). وقد وضع ستيت تومسون فهرساً موضوعياً للأدب الشعبي، مكملاً فهرس الأنماط (١٩٥٥ - ١٩٥٨).

وبرغم التركيز على الأنماط والموضوعات، أصبح من النادر النظر إلى النطاق الاجتماعي للحكاية الشعبية ورواتها. لقد صمم الأخوان جريم بالفعل صورة لراويهم المفضلة فيهمينين: وكذلك في معظم الحكايات، التي تم جمعها في القرن الـ ١٩، كانت هناك معلومات عن الرواة، ومواقف الحكماء، ودوائر المستمعين. لكن لم تكن هناك بحوث تهتم بهذا الموضوع. وقد طالب الفيلسوف والناقد الأدبي الروسي نيكولايفيتش دوبرليوبوف، عند مناقشة مجموعة حكايات أفاناسيف، بالربط بين كل حكاية والبيئة التي أنتجتها. ولكن، في أول عام ١٩٢٦، تصور مارك اسادوفسكي «راوية حكاية شعبية صربية»، وقد تتبع مسار حياتها وصوفها الصناعي وأدوارها فائقة الغنى، وبذلك كتب أول سيرة ذاتية لراوي الحكاية الشعبية.

وعلى عكس ذلك، في العشرينيات من هذا القرن، وصل الأمر بأعمال يوليوس شفيتز، من مدرسة علماء اللغة الألمانية ببرلين، إلى طريق مسدود، فكانت هذه الأعمال تشترط «بيولوجيا» للحكاية الشعبية، مستدعية جماعة قروية نقية، يجب أن تتواجد في مكان حياة الحكاية الشعبية. وظل ألبرت هيسليكي ملتصقاً تماماً بمجال اللغويات بدراسته «نحو نظرية للحكاية الشعبية». لقد اعتقد أن بإمكانه إثبات نوع من تنقل النحل في الحكاية الشعبية من أعلى إلى أسفل، وعند ذلك قدر، تقديرًا خاطئًا، وجود علاقة تبادلية بين الشعر الشعبي والأدب العالمي، عندما أنكر أو انتقص من قدر التقاليد

الشفاهية، والقوى الثقافية الروحية الموجودة في الشعر الشعبي. فلداهم عنده فقط مكان في الظل بالنسبة إلى «الطبقة العليا». ولتأكيد نظريته عن سيادة الأدب، حشد عددًا كبيراً من أنواع الحكاية الشعبية الأولى التي يصعب العثور عليها. وبهذا، تنامي مع التقدير الخاطئ إسهام مدغم لتاريخ الحكاية الشعبية.

وقد تم استكمال ما بدأه الأخوان جريم، من أن الحكاية الشعبية مشتقة من أسطورة موروثية، بنظرية السويدى كارل سيدوف، عن التراث الإندو-أوروبي؛ حيث وصف حكايات السحر بأنها حكايات وهمية ترجع بالفعل إلى العصر الحجري الحديث Neolithikum.

وعندما يفكر المرء أن هناك باحثين آخرين، خاصة من ممثلي المنهج الجغرافي التاريخي، يريدون إرجاع نشأة الحكاية الشعبية إلى العصور الوسطى، فسوف يكون واضحاً ترابط الجدل وكثافته حول مصدر الحكاية الشعبية وتطورها ومعناها.

وتلعب موضوعات الحكاية الشعبية دوراً مهماً في التحليل لتقدير عمر الحكاية الشعبية، وتشير هذه الموضوعات إلى بدايات تقديس الأسلاف، وإلى صورة أولية للعالم، إلى عالم قبل بدائي وبدائي، وإلى شخوص ما بعد الموت.

وهنا يثار الاعتراض بأن هذه الموضوعات من الممكن أن تكون قديمة فعلاً، لكنها أضيفت إلى الحكاية الشعبية فيما بعد. وقد وصفنا الموضوعات أيضاً بأنها حجر أساس للحكاية الشعبية، ولكن أين يجب أن تحفظ، على مدار مدى متسع من الأزمنة، عندما لا تكون هناك قصة ذات صلة بها. ولا بد أن يكون الشكل الأول للحكاية الشعبية حراً؛ لأن الحكاية الشعبية هي تصور حيوى، يبدو بروية أسلوبية ولغوية وتصورية مختلفة عن الأشكال الأخرى بعده، وأيضاً تصور الأبطال يخضع لمثل عملية التطور هذه.

تلك النظريات - التي أصبحت، الآن، معالم للحكاية الشعبية - لم تأت واحدة تلو الأخرى؛ لقد وجدت، وتجد، مدافعين حتى الآن، وتطرح، في الوقت الحالى، في النشرات والمجلات المتخصصة والمؤتمرات.

سيصبح النقاش حول الحكاية الشعبية أكثر حيوية وسيوسع، فمن الأفرع المتجاورة للعلم تنتج صدامات؛ فعالم الأدب السويسرى ماكس لوتي يدعو في أعماله، مؤكداً، إلى الانتباه إلى المعايير الجمالية للحكاية الشعبية، التي من السهل نسيانها في غمار الاهتمام بالموضوعات ونشأتها، ويرى أن الحكاية الشعبية تنتمي إلى الشعر.



«هينزل وجريتيل، ساحرة تختبر أصابع جريتيل، إذا ما كانت
ممتلئة بشكل كاف للذبح، رسم الفنان لودفيج إميل جريم،
نقش على النحاس.

عمل ذلك. ولكي نتابع حياة الحكاية الشعبية في الماضي،
يجب أن نتنبه، وبخاصة، إلى الهجرة والتجوال؛ حيث تلعب
طرق التجارة دوراً مهماً في ذلك.

وبالنسبة إلى حياة الحكاية الشعبية في الوقت الحاضر، فلا
يكفى فقط ذلك التأمل المحدود؛ بل يجب النظر إلى انتشار
الحكاية وتطورها والتغير في شكلها، ما دام الجنس الأدبي لم
يطرح بوصفه سؤلاً، كما يجب، أيضاً، النظر إلى دور وسائل
الإعلام.

هذا يعني، من ناحية أخرى، أن أفرعاً أخرى سيكون لديها
اهتمام بالحكاية الشعبية، وبحث تاريخها وقوانينها. بل إن
الفلسفة تنظر بين حين وآخر إلى الحكاية الشعبية.

وقد كان أرنست بلوخ نصيراً للحكاية الشعبية في عمله:
«مبدأ الأمل»، ودافع عن عبارة «كان يا ما كان»: «هنا لا
يقصد، فقط ما هو حدوتة؛ بل ما هو ماض، ولكنه ملون
وبسيط في مكان ما آخر». وربط ذلك بعبارة توماس مان في
مقدمة رواية يوسف وأخوته التي تقول: «إن تقديم تلك الصور
الخيالية بعبارة كان يا ما كان يغمر الحدث الآتي والحدث
الماضي، كليهما، بوميض ماء، وبهذا تكون نهاية الحكاية
الشعبية لدى بلوخ «في فجر لخطوة قادمة إلى الجديد». عند
ذلك، يتجنب تحميل الحكاية الشعبية بالرمز، ويراهما في كليتها
كياناً صانعاً لذاته، وليست حلاً مكتوباً لدى شعب ما.. إذن،
متى بدأ الشعب، والبشر على الإطلاق، في الحلم؟ وما صور
رغباتهم التي سوف يسقطونها على المستقبل؟



رواية حكاية شعبية، رسم لودفيج إميل جريم، رسم بالبرصاص،
غالباً، لطبعة من حكايات الأخوين، لم تصل إلينا، حوالى ١٨٢٠ م.

ويسجل مؤرخو الأدب كلمتهم مرة ثانية، وبالتحديد،
انطلاقاً من مادتهم ومعرفتهم، وهذا يعني أن الموضوعات
الأدبية يتم تحليلها والربط بينها في إطار الأدب، وأيضاً العلاقة
بين الحكاية الشعبية والحكاية الفنية (المكتوبة بواسطة فنان) قد
تم تناولها بشكل جيد. وبذلك، يتم تحجيم التراث الشفاهي أو
نفيه تماماً.

وعلى كل حال، فقد ازدادت مساحة النقاش حول الحكاية
الشعبية، واحتفظت بحث الحكاية الشعبية بمواقفه الرائدة في إطار
دراسة الحكى. فعلى سبيل المثال، تم التوسع في «موسوعة
الحكاية الشعبية» (التي خطط لها وتم عملها في مكان
بجوتنجن يحمل الاسم نفسه)، وهو مشروع بحث دولي، إلى
«قاموس اليد لتاريخ ومقارنة دراسة الحكى».

لا نود أن نغفل، أبداً - ولن نفعل ذلك - نظرية حول الحكاية
الشعبية. سيكون علينا أن نضع في اعتبارنا الحكايات الشعبية
ذات الأصل المختلف، والحكايات ذات الإرث الجماعي، وتلك
التي لها أصول متعددة الأجناس (Polygenetisch). يجب
علينا أن نعترف بالتراث الشفاهي، ولكن يجب ربطه
بالشهادات المكتوبة، وهذا معناه: أنه يجب، في عرضنا هذا،
دعم الحكاية الشعبية بدراسة خاصة متعمقة، وكمثال على
ذلك، فقد حاولنا تطبيق هذا على حكاية «القط ذو الحذاء».

سنقوم بمراعاة كل العناصر التي يمكن الإمساك بها، فيما
يتعلق بنشأة الحكاية الشعبية وتاريخ انتشارها، بشرط إمكان



إحدى صور الأخوين جريم.

الحكاية الشعبية

الأولى

وهكذا عاش البطل إنكيديو في البوادي وربته

الحيوانات،

من ملحمة جلجامش

وللآلهة، أيضاً، دور في الحكاية الشعبية مثلما في الأساطير، فهم يحددون مصائر البشر والأبطال أيضاً، ولكن أفعال الأبطال هي المهمة . ففي ذلك الحين، تبقى الآلهة الخلفية .

فمجرى الأحداث، بتسلسل موضوعاته، من بحث عن العملاق في الغابة ، والانتصار عليه، التجوال في العالم السفلي، وعبور النهر في العالم الآخر، والبحث عن عشب الحياة، كل هذا يتحرك على ساحة الحكاية الشعبية .

والنهاية أن جلجامش، برغم من كل قوته، لا يستطيع أن يتجنب الموت، وهذا غير مألوف في الحوادث، ولكننا نجده، مرة أخرى، في الحكايات الشعبية المتأخرة في الشرق . مرة تحت تأثير التصور الديني ، ومرة أخرى تعبيراً عن رغبة في توضيح ملامح قانون طبيعي معروف .

ويظهر، هنا، بوضوح، موضوع يعد باهت اللون وغير مفهوم تقريباً بالنسبة إلى الحكاية الشعبية الشابة: جلجامش يبحث في العالم السفلي عن سلفه، ليطلب منه النصيحة، وأوتنابيشتم العجوز (نوح التوراة) يحاول مساعدته ونصحه . فأفراد عشيرة ما، أو من يجمعهم رابط عائلي، يساندون بعضهم البعض، وفقاً

في الألف الثانية والأولى ق . م، تخطت ملحمة جلجامش، المدونة بالكتابة المسمارية، حدود أرض الرافدين؛ دجلة والفرات . قبل ذلك، كان نقلها شفاهياً، وترجع نشأتها إلى الألف الثالثة ق . م .

وبطل الملحمة، جلجامش، هو ملك المدينة/ الدولة أوروك وهو ينتمي، بذلك، إلى التراث السومري القديم . هناك بطل ثان ، يعد ندأ له، هو الآدمي الثور إنكيديو، وهو من صنع الآلهة . ورغم ذلك، يصبح الاثنان أصدقاء، ويخرجان معاً لإخضاع عملاق ..

ويصطدمان في غابة أرز بالعملاق الذي يحرس الغابة ويتغلبان عليه، ويتخلل هذه المغامرة ثلاثة أحلام . عندما مات إنكيديو، نزل جلجامش إلى العالم السفلي، ليطلب النصيحة من سلفه الناجي من الطوفان، أوتنابيشتم، وليحضر عشباً سحرياً يعيده إلى الحياة من جديد . ولكن حية تخطف منه العشب، ولا يستطيع جلجامش أن يحيا للأبد .

لتصور اعتقادى قديم عن الموت وعن القبر. وفى الحالين تنسب إلى الموتى قدرات سحرية، ويقدمهم من يأتون بعدهم؛ بل يطالبونهم بأشياء. وهكذا، تطورت عبادة الأسلاف ودخلت فى الحكاية الشعبية. وعلى هذا الأساس، يظهر عجائز العالم الآخر الذين يقابلون الأبطال فى محنتهم، لكى يساعدوهم بعلمهم وعطاياهم السحرية .

- وكثيراً ما تلحق أسماء الأشخاص والأماكن والمدن التاريخية فى الأسطورة، ويحدث ذلك، أيضاً، فى الحكاية الشعبية، ولكن تلك الأسماء لا تمت بصلة للحقيقة، فطوال تجوالنا فى عالم الحكاية الشعبية سنلتقى بحكايات ترتبط بأسماء وأماكن تاريخية.

وأساس معرفتنا، بعض الفجوات فى النصوص، هو النصوص المدونة. ومع ذلك، فنحن نعرف أن لهيمنة التراث الشفاهى (الأمى)، وما يترتب عليه من أثر، أهمية كبيرة، فكم من الملاحم والأساطير والحكايات الشعبية الأولى يمكن أن تكون قد ضاعت خلال آلاف السنين مع ناقلها، بسبب الحرب، وكوارث الحرائق، والفيضانات، وتفشى الأوبئة التى تنزل بالشعوب؟ ومثالاً على الفانتازيا، التى هى العنصر الحامل للحكاية الشعبية، ما تزال هناك بعض الأسود الحجرية المجنحة، وكذلك التنانين، على باب عشتار، وفى شارع المراكب ببابل. للأسف، لا نعرف أن التنين كان يهرب فى الشرق القديم، لأنه يبتلع الماء، ويسبب القحط والمجاعات، وكان موجوداً، فى الطقوس والتقاليد، صراعات مع التنين الذى غالباً ما يقيم بالقرب من بئر يوفر الماء اللازم للحياة. وبالطبع، كانت هناك أضحية تقدم للبئر، قرباناً من البشر، وعذراء فى المقام الأول. وهكذا، كان هناك، فى الحكاية الشعبية المتأخرة، تنانين زاحفة، وأيضاً طائفة .

وترجعنا الحكاية الشعبية الأولى ذاتها إلى ما هو أقرب، عندما ننظر إلى قطع من أشعار الحيثيين الذى أسسوا إمبراطورية فى آسيا الصغرى فى الفترة من ١٦٥٠ إلى ١٢٠٠ ق. م. وصيغة المدخل إلى الحكاية الشعبية معروفة بالنسبة لنا: «كان ياما كان، هناك مدينة اسمها شادول...» ثم يحكى عن أبكار وشياه الرجل الغنى (أبو)، وبواسطة معجزة يولد لزوجين بلا أطفال ولدان تختلف طبيعتهما عن بعضهما البعض تماماً. ويدعيان (مسيء، و «عادل». وفى النهاية، عند تقسيم الميراث، يأخذ «مسيء» بقرة الحرث الثمينة ويأخذ «عادل» بقرة تلد له عجولاً كثيرة، إن العالم الذى يفتح أمامنا هو عالم ريفى والرب يساعد الفلاحين.

فى قطعة حيثية أخرى، يعطى طفل لقيط لصياد، صبي مولود من بقرة، ثم تتوقف الحكاية عند ذلك. وتعد قصة أنوب وباتا هى أكثر حواديت السحر أهمية وهى تتبع نموذج حواديت الأخوين (Aa Th 303) التى توجد أيضاً فى «كتاب حواديت الأطفال والبيوت» للأخوين جريم. كتبت حكاية أنوب وباتا فى مصر، حوالى عام ١٢٠٠ ق.م، على أوراق البردى، وقد أثبتت البحوث أن تدوين التراث الشفاهى يرجع إلى حوالى عام ١٣٠٠ ق.م، والذى يرجع، أيضاً، إلى الثقافة الحيثية. يعيش الأخوان أنوب وباتا، معاً، ويزرعان حقلاًهما ويرعيان مواشيهما، ويفهم باتا الأخ الأصغر لغة الحيوانات وأنوب الكبير متزوج. تولع زوجته بحب باتا وتريد إغواءه ويهرب باتا منها، ولكن المتكبرة تفتري عليه كذباً لدى أخيه. ويريد أنوب غاضباً أن يقتل باتا، ولكن البقر الذى يفهم باتا لغتهم، يحذرونه. وينقذ رب الشمس باتا؛ حيث جعل بينه وبين أخيه نهراً يعج بالتماسيح. يذهب باتا إلى وادى الأرز، ويعيش هناك وحيداً، حتى تفرد له الآلهة امرأة غاية فى الجمال. قبل ذلك، يخبر باتا أخاه بأنه قد سحر قلبه، وخبأه فى زهرة شجرة أرز، ويأخذ تيار ماء النهر خصلة من شعر امرأة باتا ويحملها إلى الفرعون الذى يفتن بها بشدة، ويطمع فى هذه المرأة، ويتمكن من أن يختطفها، وتبوح له بسر باتا.

ويأمر الفرعون بقطع كل أشجار الأرز وأن يموت باتا. مع ذلك، يحذر أنوب بعلمة موعودة ويسرع إلى وادى الأرز، ويجد قلب باتا فى شجرة توت. يضعها فى ماء منعش، فيحيا القلب ويعود باتا للحياة مرة أخرى، ويتحول إلى ثور، وعلى أنوب أن يحضره للفرعون. ومن أجل ذلك، يحصل على هدايا ثمينة، ويرجع إلى القرية مرة أخرى. ويوصى باتا زوجته الخائنة، وهى تجلس بجانب الفرعون، أن الثور يجب أن يذبح حتى تستطيع أكل كبده.

وتسقط قطرتا دم من عنق الثور بجانب عتبة باب القصر، ومنهما نمت شجرتا بيرسيا كبيرتان Persea، ومرة أخرى، يعطى باتا لامرأته فرصة لكى تتعرف عليه، فترجو من الفرعون أن يقطع الأشجار، وعندما يحدث ذلك، تنطلق شظية وتسقط فى فم المرأة، فتلد طفلاً، ويكون هذا الطفل هو باتا مرة ثانية، ويعتلى عرش الفرعون، ويعدم المرأة الخائنة، وبعد أن يموت باتا بعد فترة حكم طويلة، يأتى أنوب خلفاً له.

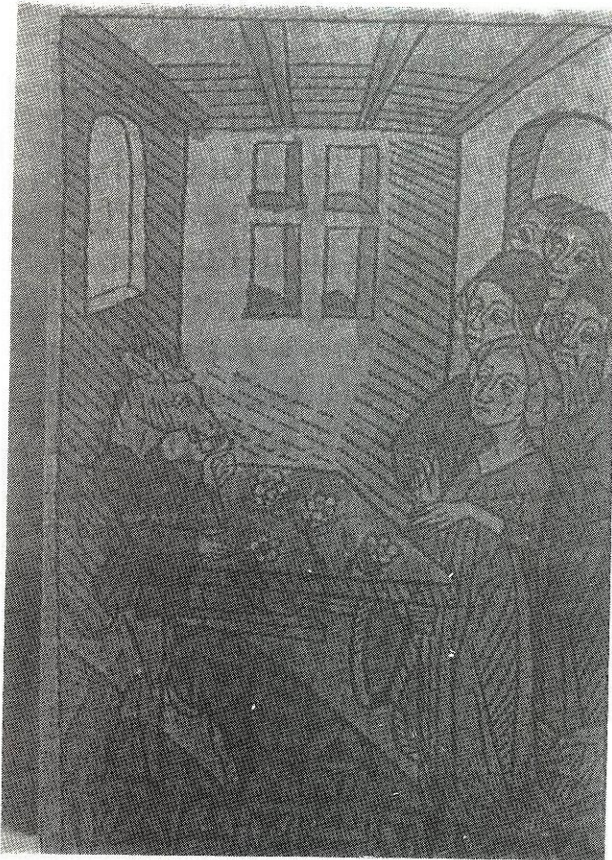
يسيطر السحر والعجائب على الأحداث؛ ولكن الآلهة تتدخل مرتين فقط، ثم تصبح المعجزة شيئاً طبيعياً، وترتبط بالأبطال. فالتغير السهل والسريع فى صورة ما بعد الموت،



اللامساو: كائن من جسم حيوان ورأس إنسان،
دور شاروكين ٧٢٠ - ٧٠٥ ق.م (أشور).



جلجامش بأسد فى يده، تمثال من الالباستر بقصر
دور شاروكين (كورسabad)، آشور القرن الثامن ق.م.



قطعة من الخشب، الحمار الذهبى، نيكولاس فون هرفيله.

الأنا الأخرى Altro ego، مرة في صورة حيوانية، ومرة في صورة نباتية، أخذناه بالفعل من تصور اعتقادي قديم يقول بأن الإنسان، بعد وفاته، سيصير إلى حيوان أو نبات. ويدخل، هنا، موضوع جديد هو القلب؛ حيث إنه مكان الحياة، بغض النظر عن الجسد.

هناك شيء آخر يمكن أن يوضح تلك الحكاية السحرية: فإذا كان تشكيلها قد تم لدى الحثيين، فلقد خلق لها وطن جديد في نصها المصري، وعالم الحدوتة كان الغابات والحقول والقرى على النهر الذى يقود إلى مقر الفرعون.

وقد اكتسبت الحكايات الشعبية عمقها ولونها بإدخال القيم الرمزية؛ فالذهب عامة رمز لكل ما هو بهى ورائع، وبذا يكون الجسر ذهبياً، وكذا القصر والأطباق والكرة التى تلعب بها الأميرة. وسيصبح شعر الصبى الذى يغوص فى البئر الذهبى ذهبياً؛ بل إنه نفسه سيصبح ذهبياً. ولكن الحكاية ذاتها لا تهدف إلى أن يتم فهمها بوصفها رمزاً. أحياناً يكون هناك مثال قريب من ذلك، عندما يتحتم فهم معنى الحياة والعالم.

ويوجد فى بردية من القرن الثانى عشر ق.م مثال لحكاية تصل إلى هذا الحد من التعبير عن الصراع بين الكذب والصدق: (Aa Th 613 حكاية جريم، المتجولان)، وهى صياغة متأخرة). فى الحكاية المصرية القديمة، يشارك الآلهة، لكن صبياً هو الذى يجبرها، فى النهاية، على اتخاذ حكم عادل، بحيث يتجسد الكذب والصدق ويحول الكذب.

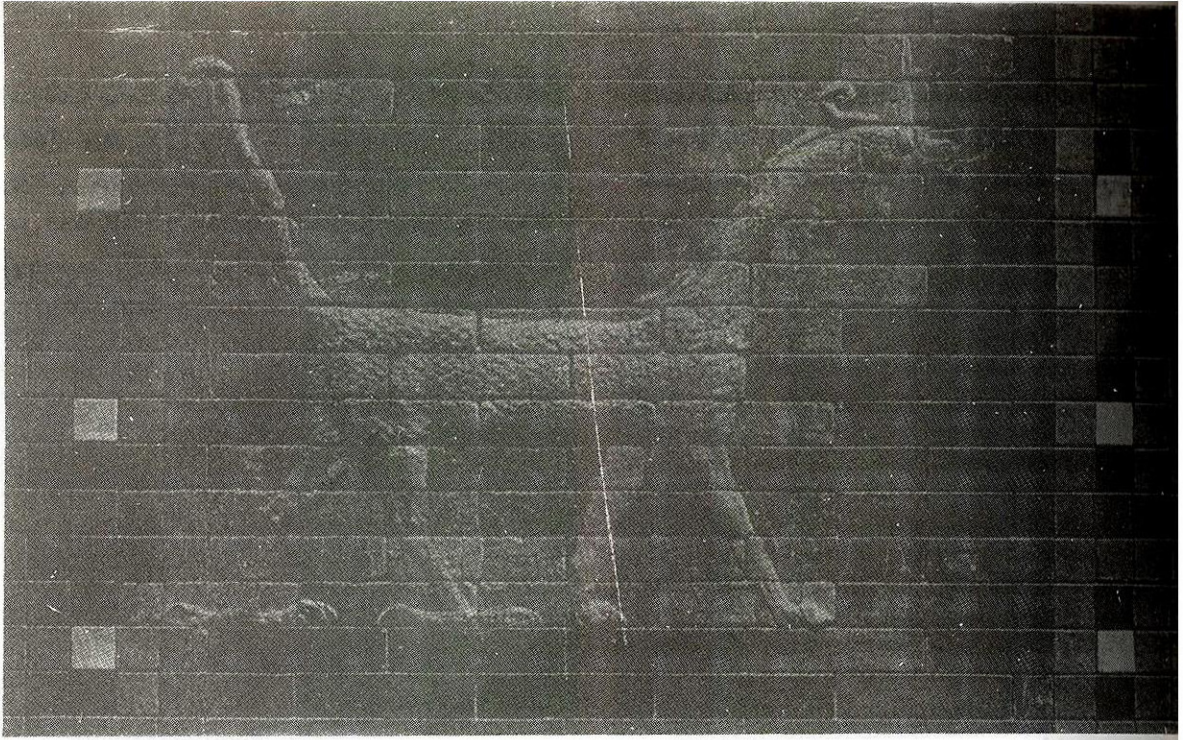
- حكايات البحارة، المسماة تبعاً لموضوعها، والتى تظهر، دائماً، فى الكتب القديمة مثل «الأوديسا»، وعند الفينيقيين، وقبلهم مجموعة الحكايات المصرية، نرى فيها سرداً رائعاً عن ناج من سفينة غارقة يقذف به إلى جزيرة يسكنها تنين، ويتصرف التنين معه بشكل ودود ومتعاون؛ لأن جماعته قد تركته منسياً ووحيداً فى الجزيرة الجرداء. وعندما ترسو سفينة بعد شهور، يسلمهم التنين صديقه المكتسب الجديد. بهذا الوصف للوحدة والوحشة، نسجم نغمات مثل تلك التى استطعنا سماعها كثيراً بعد ذلك بزمان طويل فى «روينسون كروزو».

قطعة من الحكايات الشعبية المكتوبة فى القرن الـ ١٣ ق.م تحكى عن أمير يتنبأ له بأن نهايته ستكون على يد كلب وثعبان وتمساح (تقريباً Aa Th 333)، ويحبس الأمير من قبل والده فى برج لتجنب المصير، ولكن الأمير لا يريد تفاديه ويرحل ومعه كلبه إلى أرض ما بين النهرين، ويطلب فى فقرة شجاعة يد ابنة الملك، التى تكون محبوسة أيضاً فى برج، وبينما كان الأمير يتبع كلبه أثناء الصيد، يصطدم بعملاق

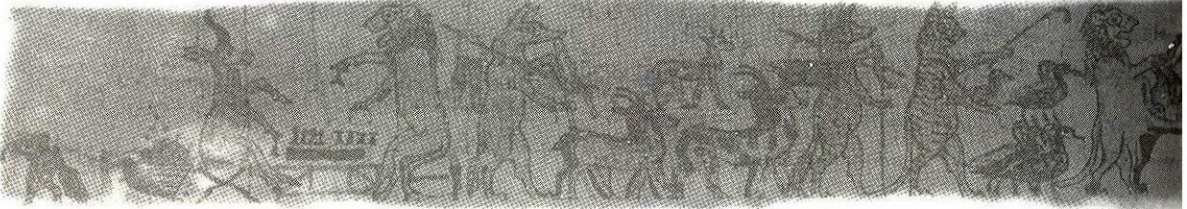
يصارع تمساحاً. وينصح التمساح الشاب أن يتحد معه لينتصرا على العملاق، وإلى هنا تتوقف الحكاية. والآن، هل كانت ستأخذ المسار التراجمي غير المعتاد بالنسبة إلى الحكاية الشعبية؛ أى سيتمكن الشاب بمساعدة الحيوانات من الانتصار فى الصراع، وبذا، يتمكن من تجنب مصيره ويحدث فيه تحول سعيد فى مقابل المصير المقبض للنبوءة. وعندما نهتم بهذه القطعة الناقصة، فإن هذا يذكرنا أنه من المؤكد أن الكثير من المدونات الأخرى كانت موجودة وفقدت، ومثال واحد كاف لذلك هو حريق مكتبة الإسكندرية عام ٤٧ ق.م. وعامة فإن الحقيقة الخاصة بتدوين هذه الحكايات تشهد بتقديرها فى مصر القديمة، وأيضاً تقدير ناقلها التراث المكتوب والثقافة، ويحتمل أن بعض الحكايات لم تدون، لكن موضوع الحكاية قد جمع فى صورته.

وبالنسبة إلى الثقافة المصرية كان الحل الأقرب أن تكون الكتابة مصورة ومجسمة أيضاً. ومع ذلك، كانت هناك صور مثيرة وخيالية للغاية: هناك قطة تحمى الأوز، وذئب يحمى الماعز، وفلران يسكنون قلعة القط، وجرذ يتوج وتخدمه القطة، ويجلس أسد وغزالة معاً فى هدوء ويلعبان الضامة ويحمل طابور من الحيوانات آلات موسيقية.

ويربط علماء المصريات هذه الصور بحكاية «موسيقى المدينة»: ألم يكن لهذه الصور علاقة بالحكاية الشعبية؟ فهى تعد كافية فى موضوعها بالنسبة إلى الخرافات التعليمية والأساطير، وكذا فى طريقة عرضها، ولكنها تناسب أيضاً المشاهد المبهجة والمتغيرة فى حكايات الحيوانات، وصور العالم المعكوس دخلت فى بيئة الحكاية الشعبية، وفى بعض مجالات عالم الحكاية الشعبية، تجرى إعادة النظر فى الأمور؛ حيث يكون كل شيء مرة أخرى مغايراً. وينقل لنا المؤرخ الإغريق هيرودوت شهادة متأخرة عن الحكاية الشعبية، المصرية حوالى (٤٨٤ - ٤٢٥ ق.م). وقد جلب خلال رحلاته بيت خزانة رعا مبيست وقد كتب، بالفعل، قبل ذلك فى القرن السادس ق.م عن أجاممنون من كيريتى ولكن باقتضاب شديد... وترك كبير بنائى الملك رعا مبيست أثناء بنائه لخزانة الملك حجراً مخللاً وأعطى السر لأبنائه وهو على فراش موته، الذين اعتادوا بعد ذلك شيئاً فشيئاً سحب أموال من الخزانة الملكية، وشعر الملك أن أمواله تقل برغم أن أختام الأبواب لم تخدش، وأخذ الملك يدبر مكائد يقبض بها على اللص الزاحف فى الزيارة الليلية القادمة، ويذهن حاضراً يأمر بقطع رأس الأخ التالى عليه ويأمره بأخذه (الرأس) ليمنع اكتشاف الأمر، ويدبر الملك أن يعلق الجسد دون الرأس



التنين موشوكو شوشو ،التنين ذو اللون الأحمر الناري،
كائن بحوافر نسر وقرن وسيقان أسد، رسم على باب عشتار (بابل)، ٨٥٠ ق.م.



غزالة وأسد يلعبان الضامة بسعادة ومجموعة من الحيوانات الملونة تحت قيادة أسد، تُرى أى حكاية تختبئ خلف هذا المشهد، لا تفصح لنا حكايات الحيوانات المصرية بشيء عن ذلك.



على البرديات المصرية القديمة نجد «العالم المعكوس؛ قط يخدم فأرة وطفلها يرعاه قط.

ملحاً أساسياً في الحكاية الشعبية، ولكنه غفل عن أن الحكاية الشعبية تقدم نفسها باعتبارها كلاً واحداً تاماً: الرحلة التي تحترى على مغامرة مقابلة الجن، العودة إلى الوطن مع استعادة الزوجة. أما الملاحم فتتجاوز في امتدادها حدود الحكاية الشعبية.

- في العالم الإفريقي القديم، وربما على عكس التوقعات القائمة، كان هناك، نسبياً، عدد قليل من الحكايات الشعبية. لقد طور الإغريق الكثير من أساطيرهم، ولكن تزايد التأمل الفلسفي للعالم أفقد الأساطير دورها، وخلق سيطرة على التصورات الأسطورية، فاكسبت طابع التسلية، لقد تحولت إلى قصص ممتعة عن صخب آلهة؛ وبذا قطع الطريق أمام تطور تلك الأساطير.

وقد أثرت الخرافات عن الحيوانات، قبل ذلك، في بعض الأحيان، في الأدب الإغريقي، خاصة في حكايات الحيوانات، وبعد ذلك كانت هناك قصص استغنت، بالفعل، عن أسلوب الحكاية الشعبية. وفي المقابل زحفت الأمنيات، معظم الأحيان، بشكل خيالي؛ فالمائدة تفرش نفسها، وبالوعات بها ذرة مهروسة وحساء وكفتة بطاطس على شكل زعانف، وأحجار رصيف من قطع السجق، وعصافير مقلية تطير في فم مفتوح. ونرى أن صورة جنة تنابلة السلطان قد اتخذت ملحقها منذ القرن الخامس ق. م وهي تقع على أطراف الحكاية الشعبية، ويحلم بصور الأمنيات ثم يتم الاستهزاء بها في الحال ثانية، فيطرح السؤال نفسه عند ذلك خلصة: هل هذا ما يضحك المرء عليه منذ مئات السنين، هل هو حقاً العالم المعكوس؟، ينتمي إلى هذا العالم المعكوس في بلاد الإغريق القديمة، الذئب الذي يحمي الخراف، والحمار الذي يعزف العود، الأسد الذي يذبح، الضفادع التي تشرب النبيذ. هنا تعرض، بشكل متقطع، مستحيلات لا تعرفها الحكاية الشعبية؛ ويوصفها مقابلاً للحكاية الشعبية نشأت الحكاية الشعبية الكاذبة التي نعرف شكلها المتأخر جيداً في حكاية Munchenhausiade، «تقليد حكاية بيت ميونيخ».

ويسمح لموضوعات الحكاية الشعبية؛ بل لسلسلة من الموضوعات، بالدخول إلى الأساطير وحكايات الأبطال الخارقين. فهرقل يجسد البطل الخارق القوة، الذي تظهر قوته وهو طفل، ويؤدي اثنتي عشرة مهمة صعبة منها القضاء على الهيدرا، وحش بتسعة رؤوس وتنظيف اسطبل أوجياس واستئناس آكل للبشر، وإحضار تفاحات الهسبريد (حديقة التفاحات الذهبية، تحرسها حوريات وتنين في الطرف الغربي للعالم - المترجم).

ومراقبة إذا ما كان أحد سيأخذه، وتريد الأم دفن الابن المقتول، ويدبر الابن الباقي على قيد الحياة حيلة، فيتنكر في زي تاجر خمور ويسكر الحراس ثم يبتعد بالجثة، وللقبض على لص الجثة، يعرض الملك ابنته للعامة ولكن من سيضاجعها، هو فقط من يروى لها أكثر الأفعال جسارة. يفعل الأخ ذلك عندما تريد الأميرة الإمساك بذراعه، يقدم لها ذراع الأخ الميت، فيمنى الملك بالهزيمة، ويعود اللص بابنته عندما يقدم نفسه، ويفعل اللص ذلك ويكسب الأميرة كزوجة ويصبح الأمير، وبعد ذلك ولي العهد. وبذا نعرف حكاية كبير اللصوص (Aath 1525A) Meisterdieb باعتبارها حكاية قريبة من حكاية سارقي خزانة رعا مابينست، ويميز أبطال الحكايات أنفسهم عادة بواسطة المكر، فكثيراً ما كانت الحيلة هي السلاح الوحيد لمن لا حول لهم ولا قوة واللامبالين.

وهناك شبيه لابن كبير البنائين في التراث الإغريقي: إنه أوديسوس كثير الحيل؛ فأوديسوس ليس بطل حكاية ولكنها سلسلة من مغامراته المرتبطة بعدة موضوعات منفردة للحكاية الشعبية. والفصل الأكثر شهرة هو حكايات البوليغيم (العملاق ذو العين الواحدة) التي تتكون من عدة موضوعات Aath (1135)، فيرسو أوديسوس مع رفاقه على شاطئ غير معروف، ويقابل هناك في أحد الكهوف بوليغيم، ضخماً يأكل بعض رفاق أوديسوس، فيجعله أوديسوس يسكر ثم يعميه ويخطفه ويخفيه تحت كبش خارج الكهف الخطر، وعندما يسمى أوديسوس نفسه «لا أحد، لا يهرع أحد من العماليق خلف صرخات النجدة لمساعدة أعمى من «لا أحد، أو الثأر منه».

هذا الفصل يشير إلى ملح آخر قديم، فالعملاق هو أكل لحم البشر، بالطبع ليس بسبب الحاجة أو الجوع، لأنه يرعى قطع أغنام، ولكن لاكتساب قوى تعينه على العمل، هنا تحيا ذكرى أكل لحوم البشر الخيالي. فأسباب أكل لحوم البشر العادية هي الحاجة والجوع. وتتضمن «الأوديسا» حكايات «البحارة، الشعوب المسافرة بالبحر، أيضاً مقابلات خطيرة مع الجن والمردة، وأيضاً مع الجنيات. ويمكن أن تظهر فيها عودة الزوج الذي يظن أنه فقد؛ ليتخلص من خطيب زوجته في بعض الحكايات، باعتبار ذلك موضوعاً ختامياً، وقد سمح التنوع الموجود في الأوديسا، وأهم من ذلك كونها فائقة للطبيعة، بعد ذلك، للكاتبين الساخرين جوفينال Juvenal وهو ميروس Homer أن تتم مقارنتهما بمحترفي رواية الحكاية الشعبية.

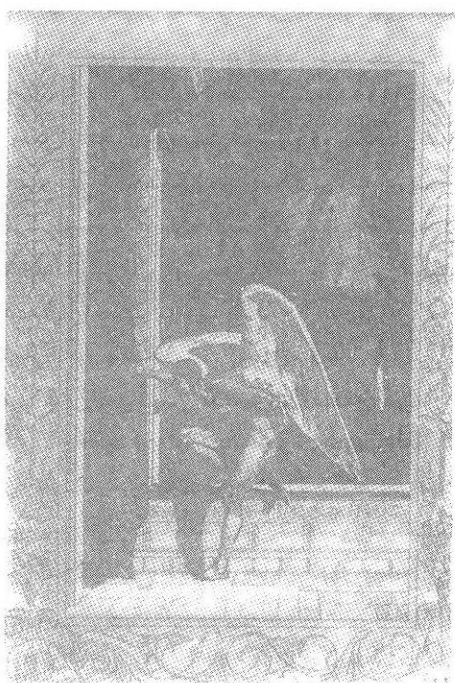
ولكننا بالطبع لا نستطيع أن نعتبر جوفينال شاهداً على الحكاية الشعبية الأولى، حقاً إنه يذكره للمغامرات، قد اكتشف



حورية بوصفها مرافقة للروح زانثوس، حوالي ٥٠٠ ق.م.



نفاحات الهسبريد، أحد أعمال هرقل الاثنى عشر، حوالي ٤٦٠ ق.م.



«أموروسايك، أمور بري سايك تيكى فى مقصورتها،
ماكس كلنجر، رسم ١٨٨٠.



البحارة «الأرجوس، جاسون يصارع تنينًا، ويحمى
الفراء الذهبى، مزيتر كريمر ١٩٤٧.

وبرسيوس بوصفه طفلاً يوضع فى صندوق ثم ينقذ ويوجه إلى اتخاذ مهام صعبة، ولكى يستطيع أن يحارب بنجاح يحصل من الحوريات على قناع وحذاء طائر وحقيقية.

وبهذا، قتل الوحش وكذا الميروزا، وحول خصماً، من أجل امرأته، إلى حجر (الخصم هو فينيوس، راجع أوفيد مسخ الكائنات ترجمة د. ثروت عكاشة - المترجم).

وثيسيوس يتغلب على عدد كبير من الوحوش ويقتل المنيوتاوروس وينزل إلى العالم السفلى ليخطف امرأة جميلة.

وفى أسطورة «الأرجوس»، كان على البطل جاسون أن يحضر الفراء الذهبية للملك الذى يريد تدميره، يكون له مساعدون خارقو القوة مثل المجدفين على ظهر السفينة السحرية، ومنهم المحارب بقبضته، وواحد فى سرعة الطير، وآخر يستطيع المشى فوق الماء، وترافقه، فى الهرب بالفراء المغنم، ميديا ابنة الملك العليمة بأمر السحر، وهذه الحكاية من الدلائل الأدبية الأولى لموضوع الهرب السحري الذى توجد فيه عوائق سحرية أمام المطاردين.

وحيثما ننظر، الآن، إلى الأبطال وأفعالهم وكيف يمكن تصورهم بشكل سريع، يداهدنا السؤال: إذا ما كنا لسنا بالفعل أمام حكايات شعبية وحكايات شعبية سحرية، وليس فقط موضوعات وسلاسل موضوعات، ولكن فجأة نجد أن البطل مرتبط جداً بالأسطورة حتى يصبح من الصعب تحديد هويته، وهو لا يبقى على الأرض مع البشر، ولكنه ينتقل إلى السماء مع الآلهة، وتعتبر هذه القصص بالنسبة إلى الآخرين مبنية بشكل ملحمى؛ بحيث إنهم يتجاهلون تركيز الموضوعات وتحديد ما الذى تتطلبه الحكاية الشعبية؛ فالبطل لديه، دون تصعيد أفعال جديدة يقضيها، ودائماً وحوش جديدة ليصارعها؛ فلنتذكر: هرقل، كان عليه أن ينجح فى اثنتى عشرة مهمة، وأحد هذه الأشكال الملحمية أكدت بالقاء قصيدة ملحمية. وقد نقل هيرودوت لنا، مرة ثانية، حكاية شعبية مقدونية؛ حيث يهرب ثلاثة من الأرجوس إلى مقدونيا ويدخلون فى خدمة الملك، بوصفهم رعاة، ويرعى الأخ الأكبر الخيول، ويرعى الثانى الأبقار، والأصغر المواشى الصغيرة. ولكن الأخ الأصغر عليم بالسحر، وعندما يلحظ الملك ذلك، يقرر طردهم من البلاد. ويصنع الأخ الأصغر لنفسه شعاعاً من الشمس فى حقيبة أمام أعين الملك. ويأمر الملك بأن يطارد الأخوة، ولكن الأخ الأصغر يجعل النهر يهتاج، ويكون على المطاردين العودة، ثم يتجول الأخوة الثلاثة فى بلد عجيبة تنمو فيها الزهور.

وعندما نبحث عن المصادر الأدبية القديمة للحكاية الشعبية، فإن علينا أن نضع بجانبنا الكتاب المقدس، وخاصة العهد القديم. صحيح أن الأحداث العجيبة (المعجزة) فى الكتاب المقدس لها طابع مغاير عما فى الحكاية الشعبية؛ فالمعجزة تنجح بحمد الله وهى شاهد على قوته، وبطل الحكاية الشعبية ليس فيه من الإنسان الخاطئ شيئاً، وتقدم له المعجزة نفسها، وتعاونه على تخطى الشر، وتضمن له حياة سعيدة فى الحياة الدنيا. ومع ذلك، فإن الكتاب المقدس يحتوى على موضوعات للحكاية الشعبية، بجانب موضوعات الأساطير والخرافات التى تظل إمكانية التعرف عليها قائمة رغم التلوين الدينى، وفى المقام الأول، يمكننا ذكر قصة توبياس الأعمى (Aa Th 507) من الأبوكريف فى العهد القديم. فتوبياس الأعمى، تبعاً للأمر الدينى، يدفن القتلى فى ظل الخطر على ذاته. وعندما يرسل ابنه إلى رحلة بعيدة، يرافقه باسم الرب «شاب أعزب، هو كبير الملائكة رافائيل فلا يوجد، هنا، مقاتل خارق القوة، باعتباره حامياً ومعيناً، حتى عندما يكون خط الربط ما يزال معروفاً. ونجد، بجانب ذلك، فى قصة توبياس موضوعات عن وسيلة إعجاز مقدسة، وعن العروس التى يتلبسها جنى فى ليلة الزفاف.

وهناك موضوعات ثلاثة أخرى طريفة فى بداية الحكاية الشعبية: أولاً موضوع يفتا: فيفتا الأب قد وعد بأن يضحى بأول ما يقابله فى بيته، إنه ابنه. وثانياً موضوع ترك الأطفال: فيترك موسى، بوصفه طفلاً مثل بعض أطفال الحكايات الشعبية، فى النهر. والموضوع الثالث فى الكتاب المقدس يتخذ اسمه من الكتاب المقدس وهو خطاب أورياس؛ الخطاب الذى أعطاه الملك داود للحيثى أورياس لكى يقضى عليه. وقوة شمشون الذى لا يتغلب عليه أحد تكمن فى شعره، وتوقعه خيانة المرأة التى عرفت منه سره فى قبضة الأعداء، الفلسطينيين. وهنا يطرق موضوع الزوجة أو الأخت الخائنة. فى الوقت نفسه، ينعكس التصور القديم عن أن أجزاء معينة بالجسم لها قدرة خاصة، وبذا يمكن أن يتحدث البصاق باسم البشر عندما يكون مداه بعيداً.

- ونجد الأشكال النمطية المتعارضة للحكاية الشعبية فى موقف المواجهة بين داود وجالوت، فمن ناحية، هناك الصغير الضعيف الذى ليس لديه أى سلاح تقريباً. ومن ناحية أخرى، هناك العملاق الضخم القوى الذى يجب أن يهزم من الصغير الضعيف، وفقاً لقانون الحكاية الشعبية.

وبالنظر إلى تطور الحكاية الشعبية، فإن أهم شخصيات الكتاب المقدس على الإطلاق هو الملك سليمان الذى يشاد

بحكمته وعدله، والذي يعبر عنه القول المأثور المأخوذ من «الحكم السليمانى»، وتكون قراراته الذكية الحاسمة مرتبطة بتجاربه الفطنة، التى عادة ما تكون فى الحكاية الشعبية الشرقية، ونجدها فى الحكايات القصيرة Novellen Mar-chen.

ومثالاً لواحدة من أجمل الحكايات الشعبية للقديما، هناك حكاية (كيوبيد وسايك) (Amor & Psyche) (Aa Th 425) وهى على كل حال ذات تكوين غنى وملون؛ فقد وردت فى كتاب الأديب اللاتينى الأصل أبوليوس الآتى من نوميديل (١٣٠ م) فى كتابه «التحولات»، Metamorphosis، (أو العمار الذهبى)، والمادة نفسها أخذت بالفعل فى كتاب أريستد فون ميليه فى (القصص الميليسية - Milesischen Erzählungen)، وكعادته يقدم لنا أبوليوس نقلاً كاملاً للحكاية:

"Erant in Quadum civitate rex et regina"

«كان يا ما كان فى مدينة ما ملك وملكة، وكانت ابنتهم، وتدعى «سايك»، آية فى الجمال، ولذلك لعنتها الإلهة فينوس غضباً عليها. وأسدت نبوءة ما نصيحة بأن تعطى «سايك» لجنى، وتترك العروس المزينة «سايك» على صخرة وتترك لمصيرها وتحملها ريح ناعمة إلى واد أخضر به قصر مزين بالذهب. تدخل ويخدمها أشباح غير مرئيين، وفى ظلمة الليل، يضاجعها سيد القصر ويتخذها زوجة له، وفى الصباح، يذهب دون أن تراه «سايك»، وتجعل الوحدة، والتأكد من أن أسرتها فى شوق إليها، رغبتها شديدة فى أن تراهم ثانية. ويوافق الزوج غير المرئى، وتحمل الريح الناعمة أختا «سايك» فى زيارة إلى القصر وتندھشان من فخامة القصر والكنوز، وبكل غيظ يقرران تدمير سعادة أختيهما. فقالتا لها إن الزوج غير المرئى ما هو إلا غول ينتظر فقط أن يلتهمها، فتسلحت بسكين، وأخذت معها مصباحاً لكى تكشف الراقد بجوارها، ولكن ما رأت أنه لم يكن وحشاً ولكن شاباً جميلاً، وسقطت قطرات من زيت المصباح على كتفه، فاخفتى، لأن «سايك» خانت ثقته، وهرعت إليه «سايك». وعندما أرادت الأختان الحاقدتان لحصول على الكنوز، حصلتا على العقاب العادل فهوتا معزقتين من فوق الصخور.

وتبحث «سايك» عن زوجها المخفى، وتأتى إلى الإلهتين سيرس وجونو، وتخفق الاثنتان فى مساعدتها. وعندما تعلم سايك، أن من كان يصاحبها هو أمور (كيوبيد) إله الحب وابن فينوس، تقرر أن تهب نفسها لخدمة الإلهة فينوس لكى نصالحها. فتلعن فينوس زوجة الابن غير المطيعة، وتضربها،

وتكلفها بأعمال مستحيلة، فأولها كان عليها التقاط العدس والفاصوليا والبازلاء وحبوب القمح المنثورة، وكذا الشعير والذرة والخشخاش. ويساعدها فى ذلك نمل متعاطف معها لقضاء العمل. وكمهمة ثانية، كلفت أن تنزع قطع الصوف الذهبية من فراء الشياه الخطرة. وتشى لها شجيرات البوص بتوجيهات كافية لعمل ذلك. وثالثاً، تأمر فينوس الشابة بأن تحضر لها ماء نهر ستيجوس (نهر فى العالم السفلى، المترجم) فى قدر. وعند ذلك، يجب عليها أن تعبر شقا صخرياً يحرسه تنين، ومع ذلك يساعدها النسر جوبيتر؛ حيث يطير بالقدر إلى النبع ويجلبه مملوءاً، ولكن الإلهة غير المتسامحة ترسل سايك، مرة رابعة، إلى العالم السفلى؛ لكى تجلب من الإلهة «بروسبيرينا» دھان الجمال. ولكن الأحجار تبدأ فى الكلام، وتعطى نصائحها لها لتجنب دعر العالم السفلى، وبذا، تهبط سايك إلى العالم السفلى، ولا تمسها القوى السفلية بسوء. وفى أثناء عودتها بعلبة الدھان ورغم كل التحذيرات، تفتح العلبة لتتال قدرًا من الجمال. وما كان بالعلبة سوى النوم الإستيجى الذى غرقت فيه سايك بعد ذلك، وظلت بغير حراك راقدة فى الطريق مثل جثة.

وكان أمور (كيوبيد) زوجها الإلهى يبحث عنها فى ذلك الحين، ويخلصها من النوم ثم يرسلها إلى أمه ثانية، ويهب أمور نفسه لجوبيتر ويطلب موافقته. ويقوم جوبيتر بنفسه بتوصيل سايك إلى مكان شربة الخلود، ويتم زفاف أمور وسايك بحفل عشاء حافل.

ويرغم أن الصبى يضاجع الفتاة الصغيرة، فمن الواضح أن النموذج الأساسى للحكاية الشعبية، عن العريس الحيوان، فالشخصية القديمة للعريس الحيوان فى تراث الحكاية الشعبية أن تظهر عادة دباً أو كلباً أو قنفذاً أو دودة قز أو حصاناً أو تنيناً يتم تبديلها، وفقاً لما يلائم العصر. ولذلك، فإن موقف المغامرة والاتصال بالجن، وكسر التابو، والبحث عن الزوج المختفى، والخدمة لدى مارد، وإنعام مهام مستحيلة والنهاية السعيدة، هى طابع مميز وواضح لمعالجة الحكاية الشعبية.

وقد دعا إدخال آلهة الأولمب الإغريقية والرومانية، فى حكاية أمور وسايك، بعض العلماء إلى رؤيتها بوصفها أسطورة فكهة منقحة (مثل J. devries). وتظهر، أيضاً، فكرة، المجاز الخاص بجوهر الحب بين الجنسين. ولكننا نحتاج، فقط، إلى تأمل النطاق الذى يطرح فيه أبوليوس فكرته، لندرى أنه لم يرد أن يقدم أسطورة أو مجازاً. فهذان الجنسان الأدبيان، لا يتفقان، أبداً، مع الارتباط بالموقف الهزلى.

ففى «التحولات»، تحكى عجوز مخمورة، تدير عصاها من اللصوص، لعروس عذراء وقعت وهى فى زينة عرسها فى يد العصا، تحكى لها لتواسيها. ففى هذا المشهد الهزلى، تقحم شخصية فينوس بوصفها حماة حانقة، وهى نفسها إلهة الحب والجمال تطمع فى دهان الجمال، ولا يناسب المجاز والأسطورة بأية حال من الأحوال أن تكون بداية الرواية مخاطبة القارئ: «انتبه أيها القارئ، فإنيك ستحصل على متعتك من ذلك».

هذا يجب أن نضيف أن إطار الحكى فى «التحولات»، يضم، أيضاً، موضوع مسخ الحيوانات؛ فعلى سبيل المثال، يحول بطل إطار الحكى إلى طائر، ولكنه يدهن نفسه بالدهان الخاطىء للمرأة العليمة بالسحر ويسحر إلى حيوان رمادى بأذان طويلة. ويلاقى، فى هذا الشكل وحتى خلاصه منه، آلاماً وهزائم كثيرة، وفى النهاية ينقلب هذا الخليط من الطرافة والهزلية والعجائبية إلى تلك الصورة: بكل سعادة وفرح يكون الحمار المسحور جزءاً من غموض عبادة إيزيس Isiskult. ومن الواضح أن أبوليوس قد كتب هذه الخاتمة المتناقضة فى «التحولات»، وكان متابعاً، فى ذلك الوقت، لرواية إغريقية للوقيانوس، وتم ذكرها فى مادة «القصص الميليسية»، وقد اتخذ أبوليوس من التساؤل عن النبوة فى الثقافتين الإغريقية والرومانية، اللتين كان فيهما للنبوة معنى، مدخلاً للحكاية الشعبية، ورغم ذلك، فقد استخدم الميثولوجيا لكى يصور تقاليد الحياة الرومانية.

فإذا ما أن يكون الجامع القديم على علم بقوانين الحكاية الشعبية، أو أنه يضفى بمقاصدها الأدبية، ويتبين ذلك فى الاستخدام غير المعتاد للمهام الأربع التى تقوم بها الشابة للبحث عن زوجها، فمن بين كثير من الخطوط الناقلة وجد أبوليوس خطأ متعددًا، ورغم ذلك فإن النغمة الأساسية للحكاية الشعبية لا تضطرب. فقط يتعين أن ذلك يشبه ما يحدث فى الاقتباسات من الحكاية الشعبية فى الأدب؛ حيث يكون هناك أسلوب خاص لمحررها، وفقاً للاتجاهات المعاصرة والموقف الاجتماعى الخاص به.

ويوجد، أيضاً، موضوع آذان الحمار فى مسخ الكائنات للشاعر الرومانى أوفيد (٤٣ ق م - ١٨ م). تتطلب التحولات، بالطبع، صيغة للقصص عن السحر واللعنة. فعند أوفيد، يلعب الملك ميداس بأذى الحمار، وهذا الشكل الغريب الأليم المختبئ تحت قلنسوة فرجية، سببه الحلاق. ويهيم ميداس بالسرفى حفرة، وتنقله بوصة من الغاب للرياح، وتحمله الرياح منها...

لقد عرفنا الحكاية الشعبية فى شكلها الأولى، وأهم شىء حكايات الأساطير وحكايات السحر والحيوانات الأولى؛ حيث

يرجع أصلها إلى بلاد شرق المتوسط وآسيا الصغرى حتى بلاد الرافدين، ومثل هذا التحديد المكانى يمكنه أن يساند الرأى بأنه يجب البحث، هنا، عن أصل الحكاية، ولكن يأتي السوال: إلى أى عصر يمكن تتبع الحكاية الشعبية؟

ما تم جلبه هو حكايات مثبتة ومكتوبة ومؤرخة بحيث يمكن جمعها. ويمكن تصنيف الحكايات الشعبية، فقط، بعد تحويلها من التراث الشفاهى المكتوب؛ حيث تكون أجزاء من الثقافة مدونة بشكل خاطئ؛ فالاختلافات الدقيقة بين بعضها البعض لم يكن لها على الإطلاق مثال نموذجى. تلك مناطق وثقافات اكتشاف الحكاية الشعبية الأولى. ويمكننا، أيضاً، أن نقدر المدى الزمنى الذى نشأت فيه الحكاية الشعبية، فنرجع بذلك إلى بعيد، ولا نجرؤ مع ذلك، مثل باحثين منفردين مثل «هوت»، على إرجاع تاريخ الحكاية الشعبية حتى العصر الحجري Megalithic فى الألف الثالثة ق م. هنا توضع فرضيات كثيرة، طريفة؛ لقد جمعت شواهد على الحكاية الشعبية الأولى، بمعنى أصح: أدلة أدبية، مثل تقليد التحجر فى النهر، ولكننا نستطيع أن نسلك طريقاً آخر: وفقاً للبيانات التاريخية الثقافية، سنحاول أن نؤرخ للحكاية الشعبية التى دونت فيما بعد، والتى صنعت خليطاً ناقلاً للتراث الشفاهى بملامح مرئية. إنها الموضوعات القديمة والشخصيات التى يبعدها وخيالها وشاعريتها، صنعت عالم الحكاية الشعبية وأحيطه. لقد تأملنا تلك الحجارة التى بليت بها الحكاية؛ لأننا بدونها لا نستطيع أن نتتبع مسار تطور الحكاية الشعبية المكتوبة الثابتة، ونستطيع تنظيمها تاريخياً. هناك «الأعمال المستحيلة»: محاولات العروس، محاولات الخطيب لتخليصها قبل الزواج. فى الحكايات الشعبية، تصعد حكايات الخطيب إلى الشكل الفانتازى.

فزارع الأرض يطلب أعمالاً زراعية: على البطل أن يجفف بحيرة أو مستنقاعاً بواسطة مصفاة، وعليه أن يحرق حقلاً فى يوم واحد ويبذر ويحصد المحصول، وفى اليوم الثالث عليه أن يشيد قصراً. بكوخ صغير توجد الحكاية الشعبية شيئاً مختلفاً عما لا يكون الفلاح البدائى راض عنه.

يضع صاحب المواشى المتقدم للعمل أمام تجربة المرعى؛ فعليه أن يرعى ذاك القطيع لمدة طويلة، ولا يجب أن يضع منه حيوان واحد، هكذا تقول الحكاية، ودائماً يكون على البطل، عندما تتلاشى الخلفية التاريخية، أن يرعى أرانب قافزة مليئة بالحيوية.

مثل هذه التحولات فى الموضوع، نرغم الراوى أن يصنع مواقف غريبة. والبنات عليهن، أيضاً، أن يحتزن اختبارات،



«بياض الثلج وحمار الورد، طباعة، تلوين يدوى، موتيفة (موضوع) العريس المسحور إلى حيوان، تظهر فيها شجاعة واجتهاد الفتاة.

عليهن أن يغزلن وينسجن ويقمن بأعمال الخزف. وبالطبع، فإن بطله الحكاية يجب أن تكون رائعة الجمال.

وكل هذه التصورات المنقولة من الحكاية الشعبية عن شخص ما بعد الموت والموتى المعينين، بواسطة النزول إليهم في العالم السفلى، هي تصورات عن (روح الكون وما قبله) (Praanimistisch, animistisch) مذاهب الروحانية، وما قبل الروحانية)، وتطورت قبل ظهور الديانات العليا واستمرت موجودة بجانبها بشكل مستمر. وينتج عن ارتباط قوة ومبدأ الحياة بالجسد العقوبات الشديدة التي يترتب عليها تدمير هذا الجسد؛ لإبعاد مذنب ما، تماماً، بعيداً عن المجتمع؛ للتطهر من ذنبه.

وفي الإطار الخاص بالتصورات القديمة عن الموت والحياة، تأتينا نماذج قاسية للحلول؛ يجب أن يموت الملعونين مرة، والحصان الملعون تقطع رأسه أو أن جثة الحيوان المسحور تحرق. لكن التصورات القديمة يمكنها من خلال تدمير شخص ما بعد الموت اكتساب شكل إنساني.

وحيثما ابتعد رواة الحكاية الشعبية وسامعوها عن تلك الأشكال الحادة، تحولوا إلى نماذج السحر. (حوالي القرن الـ ١٩)، الاستعداد للتضحية وكلمة واحدة تكفي أو حتى إشارة. العودة للحياة، إلى المجتمع الإنساني يمكن أن تتم بشكل مغاير تماماً ويتم ترميزه: الزواج - وفي هذه الحالة توجد تعديلات - وعود الزواج والقبلة تحرران من اللعنة. والاعتقاد بأن معرفة اسم ما له قوة يمكن به الحصول على المراد إلى سحر الأسماء، وتم تصعيدها باعتبارها موضوع حكاية، وأشهرها (Rumpelstilzchen) (Aayth500) أو عفريت الغابة كما يطلق عليها دائماً.

وتقع، أيضاً، صور العوالم الأخرى خلف الجبال العالية، أو العالم الآخر للماء، والأشجار التي في علو السماء؛ في إطار الحكاية الشعبية، وباستعراض العلاقة بالحيوان، وبالأخص في شخص ابن الحيوان، أو الحيوان العريس أو الحيوان زوج الأخت أو الأخ، وتتكون تبعاً لذلك، رؤية طوطمية تضع الإنسان والحيوان في علاقة عائلية، ومن هنا يوجد الأمر بعدم صيد حيوان معين. العلاقات الواجبة بالموتى الذين يكون عليهم أن يقدموا العون من جانبهم بقواهم فوق الطبيعية، قد صاغت عبادة الأسلاف في الحكاية الشعبية، ويقال دور الأسلاف إلى عجائز، يتم احترامهم واتباع نصائحهم، والاختبارات الصعبة في العزلة عن العائلة والحياة اليومية، والتي تفرض على الناس، كانت جزءاً مهماً من العادات

البداية التي تطورت عامة مع تطور المجتمع، وتحولت في الحكايات الشعبية إلى ليالي تعذيب. ولابد أن تخضع الفتيات الصغيرات في سن نضجهن لإجراء ما، فيحبسن حتى زواجهن في كهف أو داخل مبنى قديم. ومن هذه العادة، نما في الحكاية الشعبية موضوع العذراء في البرج أو في الكهف الأرضي. وقد أشار كل من الباحثين الفرنسي بول سانت إيف، والروسي فلاديمير ج. ب. بروب، كل منهما على حدة، إلى أهمية هذه العادات لبناء الحكاية الشعبية.

لقد شكل أصحاب الثقافات الأولى صورة شخص متشابهة في مظهرها، ولكنها مختلفة في الجوهر، بل غريبة، وغالباً ما يظن أنها عدائية، عن الأقزام والعمالقة، العمالقة يظهرون أغلب الأحيان بوصفهم أعداء ويزدرون الجنس البشري، فيقاي العظام، التي يتم تفسيرها بشكل خاطئ، تعطى نبضات للفتانازيا.

ويرجع تصور الأقزام إلى الأشياء التي توجد في الأرض، وأهمها اكتشاف المقابر، وخاصة مقابر ما قبل التاريخ. وفي هذا السياق، يوجد في حوزة الأقزام خواتم وغلابين وسكاكين وأكواب وأحذية حديدية وأشياء مما توضع مع المتوفى في قبره. ويعد الأقزام الذين يسكنون الأرض حارسي الكنوز المخفية والأحجار الكريمة. ويدخل الأقزام والعمالق، أيضاً، في الأساطير مثل كثير من شخص ما يسمى بالأساطير الدنيا؛ حيث يرى منها جزء باعتباره واقعاً، وجزء باعتباره خيالاً شعرياً. مما ينتج ما يسمى بما بين الحكاية الشعبية والأسطورة. والنساء العليمات بالسحر، إما أن يكرمن باعتبارهن جنيات ساحرات، أو يحذر منهن ويرهبن باعتبارهن ساحرات شريرات. وقد تم العمل على هاتين صورتين، بعد ذلك، بتأثير الديانات العليا. وعلى العكس من ذلك، قليلاً ما تغير شخص أكل لحم البشر.

ففي الحكاية الشعبية الأولى، نتذكر أوديسيوس والبوليفيم وتأمله بوصفه كياناً متحجراً. تعكس الحكاية الشعبية هنا، فقط، أكل لحوم البشر السحري المستعار وأكل لحوم البشر الطقسي التي ترتبط، على سبيل المثال، بحفل الزفاف أو عادات الموت.

أما في الحكاية الشعبية، على وجه الخصوص، فهناك التنين، سواء بثلاثة رؤوس أو تسعة وصورته الأصلية هي العظاءات التي انقرضت منذ زمن بعيد، عندما اتخذ الإنسان من العالم موطناً له، واستطاع تكوين تصور التنين من بقايا عظام، وقدمت الفتانازيا أفضل استعدادتها، ويقف خلف التنين

وحيد القرن متواضعاً، ولكنه قد حصل على أهمية كبيرة فى العصور الوسطى فى المجاز وفن الأيقونات المسيحية.

وينتمى، أيضاً، إلى الصورة القديمة للعالم تقدير قيمة المعدن؛ فالذهب والفضة للفخامة والقوة والغنى. ومما لا جدال فيه أن أقوى مثال على ذلك هو الفارس فى عدته الحديدية، سيفه الحديدى، وبالحديد، أيضاً، كانت هناك أدوات يعمل بها البشر، وسارت فى طريق التقدم، ونحن نذكر، هنا، الفارس وعدته، وهى مفاهيم نشأت فى العصور الوسطى.

ربما قد قيل إننا لا نريد نظرية علمية لنشأة الحكاية الشعبية، لذلك نريد، هنا، أن ننبه إلى أن أسس الحكاية الشعبية

هو ما تم صياغته فى الثقافات القديمة. تلك الثقافات لم تكن موحدة؛ بحيث إن التطور الاقتصادى الروحى الثقافى المختلف قد جلب، أيضاً، موضوعات وتقييمات مختلفة، حتى أن الفانتازيا والألوان والمتناقضات فى الحكاية، كما تبهرنا هى اليوم، قد اكتسبت بنموها طبقات جديدة. وبالطبع، تختفى موضوعات، بل حواديت، عندما لا يمكن فهمها وصياغتها شعرياً. ولكن روعة الحكايات الشعبية فى تلك الموضوعات البعيدة تاريخياً، والتى عادة ما يكون بها موضوعات وأشخاص غامضون. وبذا أصبحت الحكاية فى تطورها أكثر غنى وألواناً، وفتحت نفسها أكثر للفانتازيا وللأمانى والآمال القادمة للبشر، وانقسمت على نفسها إلى مجموعات فرعية عدة.

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

حكاية ست الحسن والجمال

رواية: حسين عبد العاطي*
جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ

كَانَ يَمَا كَانَ، كَانَ فِيهِ وَاحِدٌ عَلَى خَمْسَ بَنَاتٍ^(١)، وَلَمَّا كَبِرَ اتَّجَوَزَ وَاحِدَهُ، وَكَانَ نَفْسُهُ يَخْلَفُ وَلَدَهُ،
حَمَلَتْ مِرَاتَهُ، وَجِهَ تَاسِعَ شَهْرَهَا^(٢) يَأْتِي قَاعِدِينَ وَيَسْمَعُونَ صَلَاةَ النَّبِيِّ، فَفِ النَّاسِ رَيْنًا عَطَالَهُ وَلَدَ وَيَنْتَ،
الْبِنْتُ سَمَاهَا سِتَ الْحُسْنِ وَالْجَمَالِ، وَالْوَلَدَ سَمَاهُ الشَّاطِرِ عَلَى الدِّينِ، وَالْوَلَدَ يَمًا^(٣) كَبِرَ قَالَه يَابَا، قَالَه نَعَمْ، قَالَه
شَوْفَ اخْتِي، قَالَه مَالَهَا اخْتِكَ، قَالَه شَايَفَ الْجَمَالِ بِنَاعَ اخْتِي، قَالَه مَالَهُ يَابْنِي، قَالَه اخْتِي جَلَّ اللَّهُ مَاخَلَقَ فِي
كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدَ، قَالَه إِيوَه، قَالَه شَايَفَ الشَّعْرَ بِنَاعَهَا الشَّقَّةَ الْيَمِينِ^(٤) دَهَبَ، وَالشَّقَّةَ الشِّمَالِ مُرْجَانَ، قَالَه
إِيوَه، قَالَه أَنَا الشَّاطِرِ عَلَى الدِّينِ، قَالَه إِيوَه، وَاخْتِي سِتَ الْحُسْنِ وَالْجَمَالِ، قَالَه عَاوِزَ أَخَذَ اخْتِي^(٥)، قَالَه غَيْرَ
يَا شَاطِرِ عَلَى الدِّينِ، إِيهَ الْيَاقُ يَقُولُهُ دَه، فِيهِ وَاحِدٌ يَبَاخِدُ اخْتَهُ؟ قَالَه يَابَا اخْبِرْ زَادَ وَزُوَادَ وَبِرْمَ السَّبْعِ بِلَادَ
وَاللِّي لَقَيْتَ^(٦) زَى سِتَ الْحُسْنِ وَالْجَمَالِ أَخَذَهَا. الرَّاجِلُ خَبَزَ زَادَ وَزُوَادَ وَبِرْمَ السَّبْعِ بِلَادَ، بِلَدَ تَشِيلَ وَيَلَدَ
تَحَطَّ، يَلْقَى الْجَمَالِ وَالْمُرْجَانَ؟ لَع^(٧)، يَلْقَى الْمُرْجَانَ وَالْدَهَبَ؟ لَع، لِبَلَدَ نَالَتْهَ، لَقِي كُلَّ حَاجَةٍ إِلَّا الْجَمَالِ،
رَجِعَ الرَّاجِلُ، قَالَهَا يَا أُمَ الشَّاطِرِ عَلَى الدِّينِ، قَالَتْهُ نَعَمْ يَابُوسَتِ الْحُسْنِ وَالْجَمَالِ، قَالَهَا إِيهَ رَأَيْكَ، نَعْمَلُ إِيهَ؟
قَالَتْهُ الْعَمَلُ عَمَلُ رَبِّنَا، رُوحَ تَانِي يَا شَيْخَ الْعَرَبِ، قَالَه خَبِرَ إِيهَ يَابَا، لَقَيْتَ؟ قَالَه وَاللَّهِ يَا بَنِي مَا لَقَيْتَ، قَالَه
طَيِّبَ يَابَهَ تَغْيِرَ تَبْدِلَ مَا خُدْشَ إِلَّا اخْتِي، فَجَاتَ الدَّادَهَ بَتَعْتَهَا، قَلَّتْهَا هَاتِي حَتَّةَ لِبَانَهَ يَا سِتَ الْحُسْنِ وَالْجَمَالِ
مِنْ بَقَاكَ النَّبَايَهَ^(٨) وَأَنَا أَقُولُكَ، قَلَّتْهَا^(٩) مَا تَقُولِي عَلَى إِيهَ؟ عَلَى الشَّاطِرِ عَلَى الدِّينِ لَمَّا شَرَطَ عَلَى أَبِيكَ
وَأَمَّا يَخْبِرُوا زَادَ وَزُوَادَ وَيَبْرُمُوا السَّبْعَ بِلَادَ عَلَى دِمَتِ^(١٠) يَلَاقُوا جَمَالَكَ مَا جَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ
مُحَمَّدَ، [ست الحسن]: عَشَانِ يَجُوزُ، وَمِرَاتِ أَخُوِيَا جَايَهَ بَكْرَهَ؟، قَالَتْهَا لَا يَا شَاطِرَةُ ادْبِينِي حَتَّةَ لِبَانَهَ وَأَنَا

أَقُولُكَ، قَالَتْهَا خُدَى يَادَادَهُ اللَّبَّانَةُ كُلُّهَا، قَالَتْهَا أَخُو كَى الشَّاطِرِ عَلَى الدِّينِ شَارِطُ عَلَى بُو كَى يَخْبِزُ زَادَ وَزُودَ
وَيَبْرُمُ السَّبْعَ بِلَادَ يَلْقَى جَمَالِكَ مَالِقِيشَ وَيُكْرَهُ الدُّخْلَةَ بِقَاعَتِكَ عَلَى خُو كَى، فَقَالَتْ سِتُّ الْحُسْنُ وَالْجَمَالُ أَزَاى
يَا دَادَهُ، قَالَتْهَا زَى مَا بِقَوْلِكَ كِدَهُ، قَالَتْهَا اسْحَبِي الْكَلْبَةَ الرُّومَى، هِيَ مَوْلَاهُ ^(١١) عَلَيْكَ، ادْبَحِيهَا وَالْبَيْسَى
التُّوبَ بِتَاعِهَا وَأَنْزِلِي لِبِلَادِ اللَّهِ، وَالسَّارَ رَيْنَا فَلَيْسَتْ، دَبَحَتْ الْكَلْبَةَ وَنَزَلَتْ سِتُّ الْحُسْنُ وَالْجَمَالُ بِتَوِيهَا، بِلَادَ
نَشِيلَ وَبِلَادَ تُحَطُّ، عَدَّتْ تَرَعُ وَيَحُورُ، قَابِلَهَا فَلَانٌ وَعِلَانٌ، قَابِلَهَا وَادِ الْوَزِيرِ ^(١٢) وَوَادِ السُّلْطَانَ، اتَّخَانَقُوا مَعَ
بَعْضُ، قَالَهُ الْكَلْبَةُ دَى كَلْبَتِي، قَالَهُ لَعِ إْحْنَا بِنْرَعَى الْغَنَمِ، وَأَنْتِ رَاكِبٌ هَجِينَهُ، الشَّاطِرُ حَسَنٌ وَلَدُ السُّلْطَانَ
قَبَالَ ^(١٣) الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ وَلَدُ الْوَزِيرِ، قَالَهُ لَعِ الْكَلْبَةُ دَى بِنَاعَتِي، قَالَهُ كَيْفَ، قَالَهُ إِيَّوَهُ بِنَاعَتِي، قَالَهُ أَدَى
رَغِيْفِكَ لِلرَّاجِلِ الْغُلْبَانُ وَخُدُّ مِنْهُ بِتَاوَهُ ^(١٤)، بَحْتُوا نَقْرَهُ ^(١٥)، يَأَلِّى عَلَيْكُمْ مَا تَصْلُغُوا عَ النَّبَى، وَكُلُّ وَاحِدٍ حَطُّ
فِيهَا مَصْلَحَتُهُ ^(١٦)، جَابُوا الْكَلْبَةَ نَخَرَتْ ^(١٧) نَخَرَتْ نَخَرَتْ وَطَلَعَتْ الْبِتَاوَهُ، بِتَاوَهُ مِينِ الشَّاطِرِ مُحَمَّدُ وَلَدِ
الْوَزِيرِ، قَالَهُ يَبْقَى كَلْبَتِي، قَالَهُ لَا دَى مَشْ كَلْبَتِكَ، قَالَهُ لَمَّا خَذَهُ نَقْلَعُ الْكَلْبَاتِ ^(١٨)، الَّلَى تَأْخُذُ كُلَّهُ يَبْقَى
كَلْبَتُهُ، قَلَعُوا الْكَلْبَاتِ وَحَطُّوْهَا بِرَضَهُ فِي الْفَحْرَةِ ^(١٩) دَى طَلَعَتْ الْكَلْبَتِ بِنَاعَ مِينِ الشَّاطِرِ حَسَنَ ابْنِ السُّلْطَانَ،
قَالَهُ حَلَالٌ عَلَيْكَ كَلْبَتِكَ، قَالَهُ حَلَالٌ عَلَيْهِ خَذَ الْكَلْبَةَ وَرَوْحُ، فِ الْيَوْمِ دَهْ كَانَ رَمَضَانُ، عَلَيْكُمْ مَا تَصْلُغُوا عَ
النَّبَى، الشَّاطِرُ حَسَنُ قَالَ يَا دَادَهُ، قَالَتْهُ نَعَمْ يَا سَيِّدِي، قَلَهَا خُدَى الْكَلْبَةَ دَى دَخَلَهَا دَوَا ^(٢٠) الْحَمَامُ حَمِيَهَا
وَسَرَحَهَا شَعْرَهَا، وَأَوَّلَ مَا يَادَنُ أَدَانِ الْمَغْرِبِ ^(٢١) هَاتِيهَا جَنِينَا عَ السُّفْرَةِ، الشَّاطِرُ حَسَنُ مَفِيشَ غَيْرُهُ مَعَ أَبُوهُ
وَأُمُّهُ، أَبُوهُ قَالَهُ لِيْهِ كِدَهُ يَا شَاطِرُ حَسَنُ، قَالَهُ يَا بَا زَى مَا خَلَقْنَا اللَّهُ خَلَقَهَا اللَّهُ، فِ الْمَعَادِ، مَا تَصْلُغُوا عَ النَّبَى،
قَعَدَتْ الْكَلْبَةُ سَبْعَتِيَامَ ^(٢٢) الشَّاطِرُ حَسَنُ أَبُوهُ يَقُولُ لِلدَّادَةِ يَا دَادَهُ، إِيَّوَهُ، النَّهَارُ دَهْ إِعْمَلِي كَذَا فِي السَّحُورِ،
إِدْبَحِي جُوزَ حَمَامٍ وَإِعْمَلِي فِطْرَتَيْنِ، تَقُومُ هِيَ تَقْلَعُ تَوْبَ الْكَلْبَةِ جَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِ كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدَ، تَدْبَحُ
وَتَعْمَلُ كُلَّ حَاجَةٍ وَتَسْحَرُ وَتَشْرِبُ كِبَايَةَ الشَّأَى، وَتَلْبِسُ التُّوبَ بِتَاعِهَا وَتَنَامُ، يَفُوتُ بِتَاعُ السُّحُورِ ^(٢٣)، الدَّادَةُ
مِ الشَّقَا النَّهَارُ كُلَّهُ اِعْمَلِي دَى وَاعْمَلِي دَى وَهَاتِي دَى وَوَدَى دَى نَامِتٌ مَحْسَتَشْ، حَسَتْ بِأِيْهِ، بِالْأَدَانِ طَالِعُ
بِتَاعُ السُّحُورِ، قَالَتْ يَا هُ يَا هُ أَقُومُ اِعْمَلِي إِيْهِ دَلُوقْتُ، اِعْمَلِي إِيْهِ لِسَيَّادِي يَسْحَرُوا بِِيْهِ، دَخَلَتْ الْمَطْبِيخَ لَقَتْ
خَيْرَاتِ اللَّهِ جَاهِرَهُ، الدَّادَةُ مَرْضِيَّتَشْ تَقُلُ لِحَدِّ، وَلَا لِلشَّاطِرِ حَسَنُ وَلَا لِأَبُوهِ، وَلَا لِأُمِّهِ، طَلَعَتْ بَرَّهُ، قَالَتْهَا
يَاسْتَى، قَالَتْهَا نَعَمْ، قَالَتْ يَاسْتَى يَاسْتَى، يَأَلِّى قَصْرِكَ أَعْلَى مِنْ قَصْرِنَا، إِدِينَا عَنُقُودَ عَنَبٍ لِلرَّحْمَانَةِ عِنْدِنَا،
وَأَنَا أَقُولُكَ عَلَى الْخَبْرِ، قَالَتْهَا قَوْلِي، قَالَتْهَا يَاسْتَى بَلَا مَا خَذَهُ مِنْ سَاعَةٍ مَا سَيِّدِي جَابَ الْكَلْبَةَ دَى وَأَنْتِ
تَقُولِي عَلَى طَعَامِ السُّحُورِ، وَأَقُومُ الْفَاهُ جَاهِرُ، فَهُوَ جَائٍ مِنْ بَرِّهِ وَسَمِعَ، قَالَهَا إِيْهِ يَادَادَهُ، قَالَتْهُ لَوْلَا خَوْفِي
مَنْكَ تَأْخُذُ رَقِيَّتِي بِالسَّيْفِ، دَى مَشْ كَلْبِهِ، لَمَّا بِتَقُولِي عَلَى طَعَامَاتِ اللَّيْلِ يَقُومُ بَلَقَاهَا جَاهِرَهُ، قَالَهَا طَيِّبٌ أَنَا
الَّلِيلَادِي هَاسْتَحْبِي وَأَشُوفُ بَعِيْنِي، جِهَ وَرَا السَّتَارَةَ وَاسْتَحْبَا بَعْدَ مَا قَالَ لِلدَّادَةِ اِعْمَلِيْنَا النَّهَارُ دَهْ شَوِيَّةَ شُرْبِهِ
عَلَى دَكْرُوزَ، قَالَتْهُ حَاضِرُ يَاسِيْدِي، بَعْدَ مَا كَدَهُ سَمَى بِاسْمِ اللَّهِ وَمَسْكَهَا، قَالَتْهُ اسْتُرْ عَلَيْهِ يَاسِيْدِي زَى
مَا سْتَرْتُ عَلَيْكَ، قَالَهَا بِيْنِي وَبِيْنِكَ حَدُّ اللَّهِ، الْبَيْسَى التُّوبَ بِتَاعِكَ، وَأَنَا السَّيْفُ مِقْلَدُ بِيْهِ، وَزَى مَا أَنْتِ خَلِيْكَ،
قَالَهُ يَا بَهْ، قَالَهُ نَعَمْ، قَالَهُ عَاوَزَ أَتَجُوزُ، قَالَهُ تَأْخُذُ بَتِ الْوَزِيرِ فَلَانُ، قَالَهُ لَعِ، قَالَهُ بَتِ الْمَلِكِ فَلَانُ قَالَهُ لَعِ، قَالَهُ
عَرُوسِي فِي بِيْتِي، قَالَهُ فِينِ يَابْنِي، قَالَهُ الْكَلْبَةُ، الْكَلْبَةُ! إِيْهِ يَا شَاطِرُ تَتَجُوزُ كَلْبَهُ!، قَالَهُ يَا بَا دَى مَشْ كَلْبِهِ،
دَاجِلُ اللَّهِ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدَ، قَالَهُ يَعْنِي قَصْدَكَ إِيْهِ يَا وَلَدِي، قَالَهُ دَوْرُ الْمِنَادِي ^(٢٤) فِ الْمَدِينَةِ

إِنَّ الشَّاطِرَ حَسَنَ هَيَّجُورَ فَلَانَةَ بِنْتَ فَلَانَ، قَالَ إِيْشَ عِلْمَكَ (٢٥)، قَالَ أَنَا بِقَوْلِكَ كَدَهَ يَا بَايَه (٢٦)، دَوْرَ (٢٧) الْمَنَادَى إِنَّ الشَّاطِرَ حَسَنَ هَيَّاخْدُ فَلَانَهَ بِنْتَ فَلَانَ، الصَّوَانُ عَادَ وَالْدَبَايْحُ اشْتَغَلَتْ (٢٨)، وَهِيَهَ نَازَلَهَ مِنْ فَوْقَ فَآكِهَ شُعُورَهَا، شَعْرَ دَهَبَ وَالتَّانِي مَرْجَانَ، وَجَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدَ، قَالَهَا يَا أُمِّي تَقُولُكَ أَدِيْنِي بِشَكِيرَ (٢٩) أَدِيْنِي حَاجَةَ أَدِيْهَا بِلَا قُطْعَانِ (٣٠) وَفَكِّي الْهَجِيْنَةَ بِنَاعَتِي، وَخَلِيْهَا تَطْلُعَ فِ الشَّارِعِ، تَطْلُعَ وَرَاهَا، عِلْشَانَ النَّاسِ تَتَفَرَّجُ عَلَى جَمَالِهَا، وَطْلُعَ الشَّاطِرَ حَسَنَ بِالْفَرْسَةِ (٣١) وَرَمَى عَلَيْهَا مَحْرَمَةَ الْمُلُوكِ (٣٢)، الَّتِي عَلَيْكُمْ مَا تَصْلُغُوا عَلَى النَّبِيِّ، وَخَذَهَا قَدَامَهُ وَهِيَ رَاكِبَةٌ الْهَجِيْنَةَ عَلَى الْقَصْرِ بِنَاعِهِ، وَأَوَّلَ مَا رُوحَ قَالَهَا عَاوَزَهَ إِيْهِ يَاسْتَ الْحُسْنَ وَالْجَمَالَ، قَالَتْهُ تَجِيْبُ أَبُوْيَا وَأُمِّي وَأَخُوْيَا الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ، قَالَهَا حَاضِرُ، جَابَ الْقَاضِي، وَكَتَبَ عَلَيْهِمْ، قَالَهَا كَفِيْلَكَ مِيْنَ، قَالَتْهُ كَفِيْلِي الَّتِي خَلَقَكَ وَخَلَقَنِي، وَبَعْدَ مَا كَتَبَ دَارَتْ الزَّغَارِيْتُ (٣٣)، طَلَعَتْ أُمُّهُ، بَصَّتْ مِنْ خَرَمِ الْبَابِ لَقَتِ الرَّاسَ رَاسِيْنَ، وَالرَّجُلَ رَجُلِيْنَ، وَالشَّعْرَ الدَّهَبَ وَالْمَرْجَانَ عَلَى الْفَرْشَةِ مَبْعُزَةً (٣٤)، وَلَقَتِ سِتَ الْحُسْنَ، جَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدَ، فِي حُضْنِ ابْنِهَا الشَّاطِرَ حَسَنَ، وَنَتَّ بِالزَّغَارِيْدِ، قَالَهَا لِسَهَ يَا أُمُّهُ، هِيَهَ مَشَ رَاضِيَهَ غَيْرَ لَمَّا أَجْبَلَهَا أَبُوْهَا وَأُمُّهَا وَأَخُوْهَا، قَالَتْ هِيَهَ: بِيْنِي وَبِيْنَ أَبْنِكَ حَدَ السَّيْفِ، يَرْوَحُ بِجِبْلِيْ أَبُوْيَا وَأُمِّي وَأَخُوْيَا الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ وَأَنَا أَخْلِيَهَ يَتَكَشَّفُ عَلَى بِالْحَلَالِ.. رَاحَ الشَّاطِرَ حَسَنَ، بِلْدَ تَشِيْلَ وَبِلْدَ تَحَطَّ، بِلْدَ تَشِيْلَ وَبِلْدَ تَحَطَّ، أَنْتَسَطَ (٣٥) فِ دَادَةِ سِتَ الْحُسْنَ، وَسَالَهَا قَالَتْهُ دِي فَلَانَهَ لَبِسْتَ تَوْبَ الْكَلْبَةِ وَطْلَعْتَ فِ بِلَادِ اللَّهِ، عَشَانَ أَخُوْهَا مَلَقِيْشَ جَمَالِهَا وَكَانَ عَاوَزَ يَأْخُذَهَا، وَبَعْدَ مَا رَاحَتْ قَعَدَ أَخُوْهَا الشَّاطِرَ عَلَى الدِّينِ عَلَى شَطِّ الْبَحْرِ وَطْلَعَتْهُ مَلَكَةُ الْبَحْرِ، جَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدَ، وَاسْمُهَا سِتَ الْحُسْنَ بِنْتُ الْمَلِكِ سَرْحَانَ مَلِكِ الْبَحَارِ، وَأَنْجُوزُوا وَعَاشُوا فِ تِبَاتٍ وَنِبَاتٍ، وَأَبُوهُ خَبَزَ زَادَ وَزَوَادَ، وَيَرِمُ السَّبْعَ بِلَادَ يَدُوْرَ عَلَى بِنْتِهِ سِتَ الْحُسْنَ وَالْجَمَالَ وَلَفَ كَذَ مَالْفَ وَرَجِعَ بِلَاهَا (٣٦) قَالَهَا أَنَا الشَّاطِرَ حَسَنَ ابْنِ السُّلْطَانِ عَزَ الدِّينِ وَأَنْجُوزَتْ سِتَ الْحُسْنَ وَالْجَمَالَ، وَدِيْنِي عَلَى أَبُوْهَا وَأُمُّهَا وَصَفَتْهُ الدَّوَارَ، وَخَذَهُمْ مَعَاهُ، وَشَافُوا بِنْتَهُمْ قَاعِدَهُ فِ قَصْرٍ مَدُوْرَ فَوْقَ الثَّلِّ، مَا عَلَيْكُمْ مَا تَصْلُغُوا عِ النَّبِيِّ وَجَلَّ اللَّهُ مَا خَلَقَ فِي كَامِلِ الزَّيْنِ مُحَمَّدَ.

الهوامش

* الراوي: حسين عبد العاطي، ولد في قرية البطاخ، مركز المراغة، محافظة سوهاج، عام ١٩٤٣، وانتقل إلى مدينة أبو تيج بمحافظة أسيوط، عام ١٩٦٥، حيث كان يحيى أفراح القرى هناك، تعلم حتى الابتدائية، وسجل الجامع منه هذه الحكاية، ضمن ما سجل معه، عام ١٩٩٣.

(١) على خمس بنات: أي أنه الابن الوحيد بين خمس بنات.

(٢) تاسع شهرها: أي في شهرها التاسع.

(٣) يما: أي عندما.

(٤) الشقة اليمين: أي الجانب الأيمن، أو الناحية اليمنى.

(٥) أخذ اختي: أنزوجها.

(٦) لقيت: وجدت.

(٧) لع: لا.

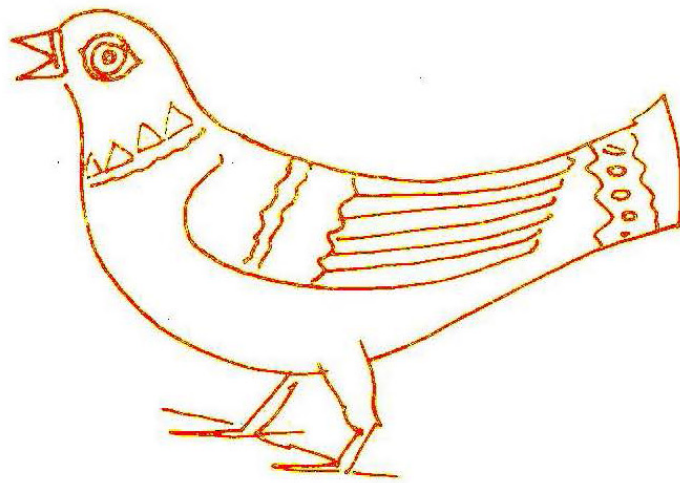
(٨) بَقَّكَ النِّبْقَايَة: أي فمك الذي مثل حبة النبق، والنبق ثمرة صغيرة الحجم، وهذا الوصف علامة على جمال الفم.

(٩) قَلَّتِيْلَهَا: قالت لها.

(١٠) على دمت: أي على أساس، أو على نية.

(١١) مولفه: أي تألفك، أو أليفه.

- (١٢) واد الوزير: ابن الوزير .
 (١٣) قبال: أمام .
 (١٤) بقاؤه: نوع من أنواع الخبز فى الصعيد المصرى .
 (١٥) نقرة: أى حفرة .
 (١٦) مصلحته: أى حاجته، أو الشئ الذى يخصه .
 (١٧) نخرت: أى حفرت .
 (١٨) الكلتات: الملابس الداخلية .
 (١٩) الفحرة: الحفرة .
 (٢٠) دوا: أى بالداخل، والملاحظ هنا نطق حرف الجيم دالاً، على نحو ما يحدث فى بعض مناطق محافظة أسيوط ومحافظة سوهاج .
 (٢١) أذان: أذان الصلاة .
 (٢٢) سبع تيام: أى سبعة أيام .
 (٢٣) بتاع السحوره: المسحراتى .
 (٢٤) دور المنادى: أرسل المنادى ليجوب الأنحاء .
 (٢٥) إيش علمك: كيف - أو من أين - عرفت .
 (٢٦) يابايه: يا أبى .
 (٢٧) دور المنادى: أى طاف وجال .
 (٢٨) والصوان عاد والدبايح اشتغلت: أى أقيم سراق الفرح، وذبحت ذبائح كثيرة .
 (٢٩) بشكير: فوطه أو منشفة .
 (٣٠) بلا قطعان: بلا نهاية .
 (٣١) الفرسه: الفرس أو الجواد .
 (٣٢) محرمة الملوك: أى فوطه الملك، أو قماش الملك الثمين .
 (٣٣) دارت الزغاريد: أى عمت أصوات الزغاريد فى أنحاء المكان .
 (٣٤) مبعزقة: منتشرة، أو تشغل حيز الفراش .
 (٣٥) اتسبط: أى قابل مصادفة، أو فجأة، والمعنى الحرفى تصادم .
 (٣٦) بلاها: بدونها .



حكايات شعبية تحكيها الشعوب

حكاية بولندية شعبية

حكاية الانسان عبر مراحل عمره

ترجمة وتقديم: رأفت الدويرى

حكايتنا هذه واحدة من عشرات، وربما مئات الحكايات الشعبية التى يحكيها الشعب البولندى. وقبل أن نسمع الحكاية، يجدر بنا أن نتعرف على حكاية ما قبل الحكاية أو حكاية الحكاية.

فيلمًا أمريكيًا شهيرًا بالعنوان نفسه «كوفاديس»، .. هذا الرواى كتب عن «سابالا، قصة بعنوان «حكاية سابالا»، وفى مقدمتها كتب الرواى الشهير عن سابالا:-

«وقد جلسنا فى الخلاء حول «النيران، نستدفئ بها. بينما نصغى فى صمت إلى سكون الجبال حولنا. وفجأة رفع «سابالا، رأسه وإذا بوجهه المغطى بالتجاعيد يبدولى وكأنه وجه صقر عجوز أو وجه الشاعر الإنجليزى جون ميلتون، ثم نظر «سابالا، بعينه الزجاجيتين إلى النيران وبدأ يحكى...».

ولعله من بين ما حكى «سابالا، للرواى البولندى الشهير كانت حكايتنا: هذه «الإنسان - عبر مراحل عمره».

كان الفلاح البولندى جان كوزيتوفسكى Jan Koze Ptowski، والشهير باسم سابالا Sabala، أشهر «حكواتى، بولندى عبقرى فى القرن التاسع عشر. كانت لديه موهبة عبقرية فى حكى الحكايات البولندية الشعبية لجمهوره من المستمعين؛ لقد كان «هوميروس التاتراس، Homer of The Tatras، هكذا لقبه رسام بولندى شهير. وفى مسقط رأسه زاكوبين Zakopane، أقيم لـ «سابالا، تمثال يمثل وهو جالس القرفصاء تحت قدمى طبيب كان قد اكتشف موهبته العبقرية باعتباره حكواتيًا. ولعله من الطريف أن نعرف أن الرواى البولندى الشهير هنريك شايנקيفيچز Henryk sienkiwicz (مؤلف رواية كوفاديس Quo Vadis الشهيرة التى أصبحت

وفي عام ١٨٩٤، جمع أ. ستوبكا A. Stopka الحكايات الأدبية التي سمعها من سابالا. وفي عام ١٨٩٧، نشرها في كتاب بعنوان «سابالا».

ولقد قام جوليان كرازانوفسكى Julian Krasano Wski بترجمة حكايات سابالا من البولندية إلى الإنجليزية.

وما أنا أترجم عن الإنجليزية إلى لغتنا الجميلة واحدة من تلك الحكايات الشعبية.

الحكاية: الإنسان - عبر مراحل عمره

بعد أن خلق الله الحيوانات، استدعى الأسد في حضرته وقال له :

سأؤكل لك حكم مملكة الحيوانات. أما أنا، فسأؤولى حكم البشر.

فماذا حدث بعد ذلك ؟

يحكى أنه قد اجتمع ثور وحمار وعجل وكلب، واتفقوا على إزاحة الأسد عن الحكم ليحكموا أنفسهم بأنفسهم!! خدوا بالكر معاً!!

وكانت خطتهم على الوجه التالي:

يقوم الكلب بإرسال برقيات احتجاج وتظلمات ضد الأسد.

أما العجل، فيسير بين الحيوانات، بينما تصدر عنه أصوات تعبر عن جوعه، مما يثير الشفقة عليه.

ويقوم الثور بالسير خلف العجل ليشرح للحيوانات أسباب الأصوات التي يصدرها العجل؛ إذ إن العجل أغبى من أن يعبر عن نفسه، ويقوم الحمار بتحريك أذنيه لأعلى ولأسفل تعبيراً عن سوء معاملة الأسد له. وهكذا يكشفون تحريم الأسد الطعام عليهم، فضلاً عن سوء معاملته لهم التي تصل إلى حد الضرب.

وكان لابد أن يكتشف الأسد ما كان يدبر ضده؛ فاستدعى الحيوانات الأربعة وقال لهم: إنكم تصرفتم ضدى بحماقة، فمن منكم المحرض ؟!

ولقد ادعى جميعهم البراءة مع إنكار أى تدبير ضد الأسد!

فاستطرد الأسد قاتلاً لهم:

إذن، فلا بد وأنه الشيطان.. قد تقمص أرواحكم.. فتصرفتم ضدى بحماقة! والآن اسمعونى جيداً:

هل تظنون أننى سعيد أو مستمتع لكونى حاكماً عليكم؟ لقد أمرنى الله أن أحكم مملكة الحيوان، ولم يكن أمامى سوى الطاعة.. والآن، انتبهوا لما أقول، لقد أخطأتم فى حقى، ولا بد من تطهيركم من الخطيئة، وفى الحال، سأحدد العقاب المناسب لكل منكم.

ولكن ما حدث هو أن الأسد لم يرغب فى أن يعاقب بنفسه الحيوانات الأربعة.. إذ إن توريط نفسه فى معاقبة الخطاة أمر لا يرضاه لنفسه، ولهذا فقد أمر بالآتى:

أن يأكل الثور الكلب، فأكله فيما عدا الرأس، ثم يأكل الحمار الثور، فأكله فيما عدا الرأس، ثم يأكل العجل الحمار، ولصلابة عظام الحمار ظل العجل يعض فى جسم الحمار حتى تكسرت أسنانه جميعها، ولكنه فى النهاية تمكن من أكل الحمار فيما عدا الرأس.

وفى النهاية، جاء دور العجل ليكون من نصيب الأسد (فلحمه أطفى وأفخر من لحوم زملائه فى المؤامرة) ولكن الأسد خشى أن يأكل رأس العجل لأنها - لامواخذة فى التعبير - رأس عجل غبى ..

ولقد جمع الأسد رأس العجل ومعها بقية رؤوس زملائه فى المؤامرة وجلودهم، ودفنها جميعاً تحت الأرض، ومع الزمن تحللت واختلطت بترية الأرض التي دفنت فيها.

وعندما أراد الله أن يخلق الإنسان أخذ طيناً وشكل منه الإنسان وأسفاه! لقد كان الطين الذى جبل منه الإنسان من تربة الأرض نفسها التي دفنت فيها رؤوس الحيوانات الغبية!!! ولهذا السبب فإن البشر - حتى أذكاهم - ترجع أصولهم إلى الحيوانات الأربعة. ولعل هذا هو السر فى أن:

الإنسان فى شبابه يكون كالعجل غبى وأحمق، وعندما يصبح رجلاً، فإنه يكون كالكلب دائم المطاردة.. لا يستقر! وعندما يتزوج يعمل كثور، وعندما يشيخ يصبح - كالحمار - متخلف عقلياً.

تلك الصفات الحيوانية كانت من نصيب الرجال فقط؛ إذ إن النساء خلقن بعد ذلك!!



المفهوم الأمريكي للفولكلور

تأليف: آلان دندس

ترجمة: على عفيفي

قد يجانب الحكمة أن نتحدث عن «ال» مفهوم الأمريكي للفولكلور، كما لو كان هناك مفهوم واحد. فقد كان هناك، في الماضي، بل في الحاضر أيضاً، خلاف واضح بين علماء الفولكلور حول طبيعة الفولكلور، مما قد يدفع إلى القول بأن هناك عدداً من المفاهيم عن الفولكلور الأمريكي مساوٍ، تقريباً، لعدد علماء الفولكلور. هكذا، يمكن، وبحق، مناقشة «المفهوم الأمريكي للفولكلور» باعتباره «بعضاً من مفاهيم الفولكلور الأمريكية».

يميل العامة إلى التفكير في الفولكلور باعتباره مرادفاً للخطأ، أو المغالطة، أو عدم الدقة التاريخية. وعلى سبيل المثال، نحن نسمع عبارة «هذا فولكلور»؛ بمعنى «هذا غير حقيقي»، وبينما لا يساعد هذا خيال عالم الفولكلور المحترف - حيث يقلل الناس من شأنه باعتباره لا يؤدي عملاً مهماً - إلا أن ذلك لا يجب أن يمثل مصدر قلق لنا.

إن المشكلة التي تنشأ، عند النظر بعين الاعتبار إلى المفاهيم الأمريكية للفولكلور، هي أن مصطلح «فولكلور»، في الاستخدام الأمريكي، يشير إلى كل من المواد الخاضعة للدراسة والدراسة نفسها (على سبيل المثال الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية). يترتب على هذا أن مفهوم عالم فولكلور أمريكي عن الفولكلور قد يشتمل على تعريفه لمواد الفولكلور (ولا يشترك كل علماء الفولكلور الأمريكيين المعاصرين في

أعنى بـ «الأمريكي، الشمال الأمريكي، وبالتحديد أعنى الولايات المتحدة الأمريكية. إن أهل أمريكا اللاتينية يعتبرون أنفسهم، أيضاً، «أمريكيين»، وفي أمريكا اللاتينية نشط علماء الفولكلور نشاطاً كبيراً في العقود القليلة الأخيرة، لصياغة «مفاهيم» للفولكلور على وجه التحديد^(١). من ناحية أخرى، تختلف المفاهيم المتعددة للفولكلور التي يتبناها علماء الفولكلور في أمريكا اللاتينية جذرياً عن تلك التي أيدتها بقوة علماء فولكلور أمريكا الشمالية، وهو ما لن نتعرض له في دراستنا هذه.

عند تناول المفهوم الأمريكي للفولكلور بالمناقشة، سوف ألزم نفسي بمفاهيم علماء الفولكلور الأمريكيين عن الفولكلور؛ حيث يحتاج مثل هذا الموضوع إلى أن يشتمل على وجهات نظر الرأي العام.

التعريف نفسه على أية صورة)، وعلى رأيه في نظريات ومناهج العلم المسمى «فولكلور»، (ومرة أخرى، هناك اختلافات حادة في الآراء حول توظيف الأهداف النظرية والتفنيات المنهجية). وسأحاول استعراض المفاهيم الأمريكية عن الفولكلور بمعنى المواد الفولكلورية، وعن الفولكلور باعتباره دراسة علمية لهذه المواد.

قد تكون أسهل الطرق لوصف المفهوم الأمريكي عن ماهية مواد الفولكلور، هو أن نقسم كلمة فولكلور إلى «فولك» Folk، و«لور» Lore، ما المفهوم الأمريكي لـ Folk؟ وما المفهوم الأمريكي لـ Lore؟ حتى نجيب عن هذه الأسئلة، قد يبدأ أحدهم بفحص المفاهيم الأمريكية لهاتين الكلمتين سنة ١٨٨٨، تلك السنة التي نشأت فيها جمعية الفولكلور الأمريكي، ثم ظهرت مجلة الفولكلور الأمريكي. وقد أثرت آراء كثيرة، تم تبنيها في ذلك الوقت، وبصورة رئيسية، على تطور الدراسات الأمريكية اللاحقة عن الفولكلور. (إن علماء الفولكلور لا يستمتعون بدراسة التقاليد فحسب، بل يميلون، هم أنفسهم، إلى الالتزام بالتقاليد في دراساتهم. وكما تنتقل مواد الفولكلور من جيل إلى جيل، تنتقل نظريات ومناهج دارسي هذه المواد من جيل إلى آخر من علماء الفولكلور. وهكذا، سيجد المرء أن كثيراً من مفاهيم علماء الفولكلور الأمريكيين في القرن العشرين هي حقاً مفاهيم القرن التاسع عشر متخفية).

في المقالة الافتتاحية في عدد مجلة الفولكلور الأمريكي الأول، وتحت عنوان «مجال وعمل مجلة الفولك - لور الأمريكي»، أوضح وليم ويلز نوويل أن المجلة كانت قد صممت «لتجميع ما تبقى، واختفى سريعاً، من الفولك - لور في أمريكا؛ أي:

أ - آثار الفولكلور الإنجليزي القديم (الأغاني العاطفية - الحكايات - الخرافات - اللهجة .. إلخ).

ب - المعتقدات التقليدية للزواج في الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة.

ج - المعتقدات التقليدية للقبائل الهندية في شمال أمريكا (أساطير - حكايات .. إلخ)

د - المعتقدات التقليدية في الجزء الفرنسي من كندا أو المكسيك .. إلخ.

ومما سبق، يتضح أن نوويل ردد المفهوم الأوروبي للفولكلور باعتباره آثاراً من ماضٍ سحيق، مع ملاحظة أن

نوويل لم يذكر إمكان نشوء أي فولكلور حديثاً في الولايات المتحدة، بمعنى: أي فولكلور أمريكي خاص بالسكان الأصليين. من ناحية أخرى، واجه نوويل مشكلة مفهومية في تعريف الفولكلور، وهي مشكلة سببها وجود الهنود الحمر الأمريكيين. (ربما لوحظ أن عمل علماء الفولكلور الأمريكيين مع فولكلور الهنود الأمريكيين كان له تأثيرات مهمة على اتجاه نظرية الفولكلور الأمريكي).

لقد استخدم نوويل كلمة الفولكلور بالمعنى الصارم؛ لكي يشير إلى التقاليد الشعبية غير المكتوبة للبلاد المتحضرة (Newell 1888 c). وهكذا، طبقاً لتعريف نوويل، لم يكن من الممكن أن يكون لدى الهنود الأمريكي فولكلور؛ لأنه لم يكن «متحضراً»، ولكنه كان «هجيناً»، طبقاً للتمط الشعبي، في ذلك الوقت، الذي كان نمطاً ارتقائياً خطياً ثلاثي المراحل، وهي: الهمجية، والبربرية، والحضارة.

ومن الغريب أن هذا التمييز لا يزال ينطبق على الفرع الثانوي من الموسيقى الشعبية. إن الطلاب الأمريكيين الذين يدرسون الموسيقى الشعبية لا تشمل دراساتهم على الموسيقى الهندوأمركية، وهو ما يتناقض مع سلوك دارسي الحكاية الفولكلورية الأمريكية الذين يضمنون الحكايات الهندوأمركية في دراساتهم. بالنسبة إلى نوويل، ذلت الصعوبة بتوظيف المصطلح «علم الأسطورة Mythology»، بالإضافة إلى «فولكلور». وبملاحظته للموضوع، شرح نوويل (1888 c: 163) أن علم الأسطورة يشير إلى «أن نظام حياة الحكايات والمعتقدات الموجود بين البدائيين يساعد على تفسير الوجود». لقد حاز البدائيون الأساطير، والمتحضرين الفولكلور، الذي اعتقد أنه أثر من الأزمنة البدائية. وقد اشتمل التفريق، أيضاً، على أن الأسطورة كانت تعيش، بينما كان الفولكلور يموت. إن ما يشير إلى أن نوويل كان جاداً في تفريقه يتضح من إشارته الموجزة، وربما كان يجب تسمية مجلة الفولكلور الأمريكي، بمجلة الفولكلور والأساطير الأمريكية. ولم يكن هذا التفريق قائماً بين معظم علماء فولكلور القرن العشرين الأمريكيين، واعتبرت الأساطير فرعاً من فروع الفولكلور. وبرغم ذلك، فإن اسم المعهد في جامعة كاليفورنيا، الموجود في لوس أنجلوس (UCLA)، هو «مركز دراسة الفولكلور المقارن والأساطير» الذي يعنى، ضمناً، أن الفولكلور والأسطورة كينونتان منفصلتان.

أدرك نوويل، سنة ١٨٩٠، أن التفريق كان تفريقاً زائفاً، ورأى أن مصطلح فولكلور كان يجب أن يكون أكثر شمولية.

فى ٢٤ مارس من العام نفسه، قدم نويل بحثاً بعنوان «دراسة الفولكلور، إلى أكاديمية نيويورك للعلوم. إن مفهوم نويل عن الفولكلور، كما عبّر عنه هذا العنوان، مفهوم وجيه؛ لأنه يقترب، على نحو غير عادى، من مفهوم الفولكلور الذى تنبأه كثير من علماء الفولكلور المعاصرين. فى عام ١٨٩٠، قال نويل: «الفولكلور وسيلة لفهم التقاليد الشفاهية والمعارف والمعتقدات المنقولة من جيل إلى جيل بدون استخدام الكتابة». وقد لاحظ أنه منذ كانت التقاليد الشفاهية الأوروبية متصلة بالتقاليد التى وجدت بين القبائل البدائية، كان من الضروري أن يمتد مصطلح فولكلور ليشمل الحكاية والمعتقدات والممارسات الحالية المحفوظ بها فى تقاليد فلاحى أوروبا، وثانياً، وبالمعنى الأوسع، لكى يشمل الحكايات الشعبية، والتقاليد، وعادات الأجناس غير المتحضرة. كان الفولكلور، بالمعنى الثانى، وطبقاً لنويل، جزءاً من الأنثروبولوجيا والإثنوجرافيا إلى حد جعله يهتم بالجانب العقلى من الحياة البدائية، مع إشارة خاصة إلى السياقات الشعبية التى ارتبطت بها المعتقدات والعادات أو أخذت فى الحسبان. وعلى هذا، اختتم نويل بحثه بالتفريق بين جانبين من جوانب موضوع الفولكلور؛ الجانب الجمالى أو الأدبى والجانب العلمى.

إن مفهوم نويل للفولكلور بوصفه «مكافئاً للتقاليد الشفاهية، (Newell 1898.) أدى إلى تحمسه لدراسة ر.ى دينيت R.E. Dennett عن فولكلور الـ Fjort. لقد ساعدت الحقيقة القائلة بأن المجتمع الإنجليزى نشر عملاً استخدم فيه مصطلح «فولكلور» بقصد الإشارة إلى المواد الإفريقية (البدائية مثلاً)، مما ساعد نويل على اتخاذ قرار باستخدام المصطلح بمعنى أوسع.

إن قائمة نويل عن «الشعوب» فى مقاله الريادى، فى الجزء الأول من مجلة الفولكلور الأمريكى، هى من التشويق بمكان؛ لأنها، بإضافات قليلة مهمة مع بعض التعديلات، تكون - هذه الشعوب - هى تلك الجماعات الشعبية التى اهتم بها علماء الفولكلور الأمريكيون المحدثون. إن التأكيد مستمر على المواد الإنجليزية (والاسكتلندية)، خاصة فيما يرتبط بالأغاني العاطفية، وجدير بنا أن نلاحظ أن نويل قد ميّز بين الآثار الإنجليزية فى الولايات المتحدة الأمريكية، والآثار الأوروبية الأخرى. ومن المنطقى أن يكون الفولكلور الإنجليزى جزءاً مما يمكن أن نصلح على تسميته بفولكلور المهاجر الأمريكى. من ناحية أخرى، وعلى نحو تقليدى، وضع الإنجليز أسبقية لأنفسهم، ربما لأن الإنجليز كانوا من بين أوائل من وصلوا إلى العالم الجديد، وأطلقوا على الجماعات المتأخرة «مهاجرين».

هذه الأسبقية جلية الوضوح فى الفولكلور الأمريكى، يتضح ذلك عندما يقارن شخص بين الاهتمام المبالغ فيه بدراسات الأغاني الفولكلورية الإنجليزية فى أمريكا (أغاني الأطفال فى الولايات المتحدة على سبيل المثال)، ودراسات أغاني المهاجرين الأمريكيين الشعبية.

وتشير الفئة الثانية، فى قائمة نويل، إلى الزوج فى الجزء الجنوبى من الولايات المتحدة، ولا تزال تقاليد أو ماثورات الزوج مشار بحث الفولكلور الأمريكى، كما أن التركيز على تقاليد زوج الجنوب استمر حتى وقت قريب، ولم تظهر إلا فى العقد الأخير مختارات خاصة بزواج الشمال، وبصورة بارزة بواسطة زواج الحضر (Abrahams 1964). حتى دورسون Dorson أعلن أن فولكلور الزوج الأمريكيين ينتمى، أولاً، إلى ثقافة الجنوب القديم الزراعية؛ بل ذهب إلى أبعد من هذا بقوله: «إن الزوج الأحرار الذين يعيشون شمال نهر أوهايو لم يكن لديهم تقاليد» (1959 a: 181). تكمن الصعوبة، هنا، فى أن بعض علماء الفولكلور الأمريكيين اهتموا، فقط، بفولكلور الريف الجنوبى الزنجى، بينما كان دورسون على صواب، لاريب، فى ملاحظته عن امتلاك حضر الشمال الزنجى لفولكلورهم الخاص، الذى أعيدت صياغة كثير منه من فولكلور البيض، كما تثبت دراسة إبرامز عن الفولكلور الزنجى فى فيلادلفيا، وبنسلفانيا (Abrahams, 1964).

لا تزال تقاليد الهنود الأمريكيين تمثل موضوعاً حقيقياً بالنسبة إلى عالم الفولكلور الأمريكى. من ناحية أخرى، اختص علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون بدراسة مختارات الفولكلور الهندوأمريكى، فى حين ركز عدد قليل من علماء الفولكلور الأدبى - بصورة شاملة - على المواد الهندوأمريكية.

قد يكون Stith Thompson الاستثناء الأكثر بروزاً. عند تقسيم «الشعوب» بين الأنثروبولوجيين وعلماء الفولكلور الأدبى، يقدم الزوج الأرضية العامة. وقد اهتم علماء الفولكلور الأدبى بالفولكلور المشتق من أوروبا والفولكلور الزنجى، ويدرس علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون الفولكلور المشتق من آسيا (على سبيل المثال، الهندوأمريكى) والفولكلور الزنجى. وقد يرجع هذا إلى حقيقة أن الفولكلور الزنجى الأمريكى خليط من العناصر الأوروبية والإفريقية. هكذا، يجد كل من عالم الفولكلور الأدبى المهتم بالفولكلور الأوروبى وعالم الفولكلور الأنثروبولوجى المهتم بالفولكلور الإفريقى مصادر مهمة فى التقاليد الزنجية الأمريكية الشفاهية الغنية.

في الفئة الرابعة، من قائمة نويل، بدأت تقاليد المكسيك والجزء الفرنسي من كندا في احتلال مكانة في حقل فولكلور المهاجر الأمريكي. ومن الممكن تجميع فولكلور أى قطر أوروبى أو أسيوى، تقريباً، داخل حدود الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث كانت هناك موجات هجرة عديدة إليها من أجزاء مختلفة من العالم. ومرة أخرى، وفي سنة ١٨٩٥، ألح نويل على جمع فولكلور المهاجرين، وعبر عن أمله في أن المجتمعات الفولكلورية المحلية، أو الإقليمية، ستولى هذه المهمة (Newell ١٨٩٥). وبرغم ذلك، بقيت الهجرة الأمريكية مصدراً فولكلورياً غير مطروق لبعض الوقت، كما لاحظ ستيث طومسون (١٩٣٨)، وفي العشرين سنة الأخيرة، فحسب، بدأت دراسة هذا الفولكلور بجدية (Dorson 1959 a).

قد يمثل فولكلور المهاجر الأمريكي أعظم مغامرة لعالم الفولكلور الأمريكي، ومن المهم له إدراك أن دراسة من هذا النوع للفولكلور مقدر لها الوقوف على نتائج متغيرة عن المفاهيم الأمريكية للفولكلور؛ ذلك لأن فولكلور المهاجر الأمريكي على قيد الحياة. وبينما كان مفهوم القرن التاسع عشر الأمريكي للفولكلور محدوداً بآثار ميتة أو بقايا آثار - في طريقها للموت - من الفولكلور الإنجليزي القديم وحكايات الحيوان في الشمال الزنجى والبقايا الأخيرة من التقاليد الهندوأمركية المحتضرة، فإن المفهوم الأمريكي للفولكلور، في القرن العشرين، يشتمل على معتقدات حيوية وديناميكية، تتراوح ما بين تقاليد مدارس الأطفال، إلى أغاني الاحتجاج الاجتماعي الخاصة بالاتحادات العمالية وحقوق العمال الزوج الأمريكي الأهلية. إن جماعات المهاجرين الأمريكيين غالباً ما تعيش في منطقة جغرافية محددة، وكثيراً ما يشكلون مجتمعات، قد يكون صغيراً، داخل مجتمع أكبر. وتلتقى الكثير من الجماعات المهاجرة معاً عن طريق الكنيسة (على سبيل المثال، الكنيسة اليونانية الأرثوذكسية)، أو عن طريق منظمة رسمية أو جمعية (على سبيل المثال، النادي الألماني - الأمريكي). وينظم أعضاء هذه الجماعات لقاءات أسبوعية، أو شهرية، تستخدم فيها اللغات الوطنية الأصلية ويتناقلونها فيما بينهم، وأحياناً يصبح هؤلاء المهاجرون وطنيين، أكثر مما كانوا في أوطانهم الأصلية، وقد ينتابهم حنين مرضى إلى الوطن الأم، حتى أولادهم قد يتأثرون، وقد يولع الجيل الثانى، أو الثالث من المهاجرين بمواطن آبائهم الأصلية فيدرسون لغة الآباء في الكلية؛ وقد يحاولون أخيراً زيارة الوطن، الأصلي. إن فرض دراسة الاختلافات في الفولكلور بين أجيال المهاجرين الأمريكيين هي فرص عظيمة.

ومع ذلك، فإن المفهوم الأمريكي للفولكلور ليس خاصاً بالإنجليز، أو الزنوج، أو الهنود الأمريكيين، أو الجماعات المهاجرة. ولا يحدد علماء الفولكلور المحدثون مفهوم الفولكلور بالنسبة إلى القرويين أو الحضريين، أو بالنسبة إلى غير المتعلمين، كما لا يزال الحال في كثير من دوائر الفولكلور الأوروبية. ويشير مصطلح «شعب Folk»، بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأمريكيين في الستينيات، إلى أية جماعة من الناس يشتركون على الأقل في عامل مشترك واحد. ليس مهماً، في الواقع، ماذا يكون هذا العامل الواصل أو الفاصل، فقد يكون مهنة مشتركة، أو لغة مشتركة، أو دين مشترك، ولكن المهم هو أن الجماعة التي تتشكل، لأى سبب مهما كان، سوف يكون لديها بعض التقاليد الخاصة بها، ونظرياً، لا بد أن تتكون الجماعة من شخصين على الأقل، والحقيقة هي أن معظم الجماعات تتكون من رقم أكبر من هذا، وقد لا يعرف عضو في الجماعة كل الأعضاء الآخرين، ولكنه قد يعرف الجوهر المشترك للتقاليد التي ينتمى إليها؛ التقاليد التي تعطي الجماعة إحساساً بالهوية الجماعية. ويمكن أن تكون الجماعة جماعة خشابين، أو رجال سكك حديدية، أو عمال مناجم الفحم.. كاثوليك، أو بروتستانت، أو يهود. إن مواطني دولة ما، أو ولاية أو إقليم، أو مدينة أو قرية، أو أعضاء عائلة أو أسرة، هم جميعاً أعضاء في جماعات وهكذا، يوجد فولكلور دولي أو إقليمي أو قروي أو أسرى. إن هذا المفهوم الفاصل للجماعة هو ما يفسر سبب اهتمام علماء الفولكلور الأمريكيين بتجميع الحكايات الهندوأمركية.

إن علماء الفولكلور أنفسهم جماعة، ويجب اعتبارهم، بالمعنى النظري الصارم، جماعة شعبية لها نكاتها وطقوسها الجماعية. وبشكل واضح، فإن أى فرد هو عضو في عدد مختلف من الوحدات الشعبية. إن عمال الصلب الزوج الذين يعيشون في بتسبرج - بنسلفانيا، قد يفيدون باعتبارهم رواة للفولكلور الزنجى لمدينة بتسبرج وفولكلور ولاية بنسلفانيا؛ لذلك يمكن أن نرى مفهوم نويل للجماعة الشعبية باعتبارها، وبصورة جوهرية، وحدة من هوية عرقية أو قومية قد اتسع إلى حد بعيد، ليشتمل على حشد من الجماعات الشعبية تأسيساً على عوامل مشتركة أخرى. وحتى يظل المفهوم الأمريكي للشعب مأخوذاً في الاعتبار، فقد يحتاج المرء إلى العودة للمفهوم الأمريكي عن المعتقد التقليدي. إن تعريف نويل للمعتقد التقليدي، على أنه التقليد الشفاهي، هو تعريف مميز، فالفولكلور عادة ما يقال ليصبح شفاهياً أو يوضع ضمن «تقليد شفاهي». هناك صعوبتان تواجهان هذا المعيار، أولاً: ليس كل

يتم تغييره - بصورة واعية - لسبب آخر، فليس الهدف هو المنفعة المادية، ولكن الدعاية الإيديولوجية؛ إذ إن المستهدف أن يبرهن الفولكلور على شرعية وصحة وجهة نظر سياسية معينة (Dorson 1963).

وفي الولايات المتحدة، تخدم روايات الفولكلور الزائفة غرض الرأسمالية، بينما يخدم الفولكلور المحرف في الاتحاد السوفيتي، والصين، أهداف المادية الجدلية، وقد يظن المرء أن علماء الفولكلور المثقفين، في كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، سوف يستنكرون هذا الاستثمار للفولكلور، ولكن سواء أقبل ذلك علماء الفكر أم رفضوا، يظل تطور الإنسان سائراً في اتجاه المزيد، وليس التقليل، من الوعي والإطلاع على الثقافة، وقد يكون هذا شيئاً جديداً. قد تؤثر الأدوية أحياناً، عند علاج مرض عقلي، بجعل العقل الباطن واعياً. إن العقل الواعي يتحمل السيطرة، إن لم تكن مطلباً له، فليس الإنسان إلا مجرد منتج نهائي خفي لعمليات التطور، ومع زيادة المعرفة بهذه العمليات، يحصل الإنسان على فرصة التأثير في هذه العمليات، ويسيطر الإنسان على اتجاه ودرجة تطوره الخاص أكثر فأكثر. في هذا الإطار النظري، يصبح واضحاً أن التلاعب الواعي بالفولكلور ليس، حقاً، أمراً خارقاً للعادة، يضاف إلى ذلك أنه يمثل جزءاً من النزوع المتنامي بين الناس في الثقافات المركبة لصياغة ثقافتهم عملياً، بدلاً من تركها تصاغ بلا فاعلية من جانبهم. في الواقع، سيكون على المفهوم الأمريكي للفولكلور أن يضع، في حسابه، هذا الصدام مع الوعي الشخصي في العمليات الشعبية.

يقدم الإحياء مثلاً آخر، لافتاً، على تعارض الوعي مع الفولكلور؛ إن إحياء الفولكلور يختلف كثيراً عن بقايا الفولكلور التي تظل عن طريق استمرار التقاليد، وتعد نتيجة لسلسلة تاريخية لم تنقطع عبر الزمن. على هذا قد يلي الإحياء انقطاع في التقاليد. وقد يحدث الإحياء حتى بعد انقراض الموضوع برغم كل الفرضيات العملية. القضية هي أن الإحياء الفولكلوري عمل واع وظاهرة صناعية، وتظل البقايا، على العكس من ذلك، على قيد الحياة دون مساعدة من الوعي. يميل معظم علماء الفولكلور الأمريكيون إلى النظر إلى إحياء الفولكلور بارتياح، معتبرين هذا الإحياء، بصورة ما، إحياءً غير شرعي. علاوة على ذلك، وجدت في الولايات المتحدة فرق للرقص الشعبي تعمل على تعلم وأداء الرقصات الشعبية، مثل: مطربو الأغاني الشعبية الذين يعملون على إحياء أغان غنيت قديماً.

ما ينتقل شفاهياً يعد فولكلورياً؛ ففي الثقافات التي لا كتابة فيها، ينتقل كل شيء شفاهياً.. وثانياً: بعض أشكال الفولكلور ليست كلامية على نحو صارم؛ أي ليست منتقلة شفاهياً، مثال على الأخير: الألعاب والفنون الشعبية من ناحية، وكتابات دورات المياه (gratiti)، من ناحية أخرى. برغم هذه الصعوبات، يستمر كثير من علماء الفولكلور الأمريكيين في استخدام معيار النقل الشفاهي (utley 1961).

هناك معيار آخر شائع، وهو أن التقليد يكون عفويًا، أو بالأحرى، نتيجة العقل الباطن. إن المواد التي يبتكرها العقل الواعي، ويقوم بتغييرها، ليست فولكلوراً؛ لقد أنتج الوعي مواداً قد تكون أدبية وشائعة أكثر منها فناً شعبياً (مثل أغنية برامز، أو الأغاني التجارية المنظومة التي تغنى في الملاهى الليلية). أحياناً، يقتبس كتاب معين مواد الفولكلور الأصلية، ويعيدون كتابتها وتشكيلها بوعي، وسوف يسمى الناتج (فناً مؤسساً على الفولكلور). ولكن، أحياناً، يشير المحدثون إلى إنتاجهم باعتباره فولكلوراً. لقد أثار هذا غضب علماء الفولكلور، فغالباً ما تكون المواد، التي حررت وهذبت على نحو تام، مختلفة في أسلوبها ومحتواها عن أشكال الفن الشعبي الأصلي. يسمى ريتشارد دورسون مثل هذه المواد «فولكلوراً مزيفاً»، محتجاً بأن هذه المنتجات ليست منتجات أصلية لعملية خلق الفنون الشعبية بالصورة التقليدية. من ناحية أخرى، هناك قضية نظرية أخرى متضمنة، والسؤال، الآن، هو: ماذا يحدث عندما تتحول عملية لاواعية إلى عملية يقوم بها الوعي؟

مما لاشك فيه أن التلاعب الواعي وتغيير المواد الشعبية ليس خاصاً بالولايات المتحدة. ومن المهم، في الواقع، أن نقارن بين بواعث التلاعب بالفولكلور في الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي. في الولايات المتحدة، قد يستخدم من يعيد صياغة الفن الشعبي اثنتي عشرة نسخة من أغنية مهماً مقطعة أو مقطعين من كل منها ليصنع «نسخة» جديدة من الأغنية الشعبية، حينئذ سوف لا تعتبر هذه «النصوص المركبة»، كما يسمونها، مواداً شعبية حقيقية، لأنها لم تكن، أبداً، فناً تقليدياً شفاهياً، ولم يغنها، أبداً، أي عضو من الشعب. (من ناحية أخرى، قد يندرج هذا النص ضمن تقليد شفاهي تقبله جماعة شعبية، وهنا، سيصبح الفولكلور المزيف فولكلوراً!) يرجع سبب هذا التركيب الواعي إلى سبب جمالي في جزء منه، ورأسمالي في جوهره. إن الذي يصوغ الفن الشعبي ليس مهتماً بالثقافة، ولكنه يهتم ببيع نسخ كثيرة من كتابه المأخوذ عن «الفولكلور». على العكس من ذلك، يجد المرء في الاتحاد السوفيتي (وفي الصين أيضاً) أن الفولكلور

إن المقارنة بين المتبقي وما يتم إحياءه لن يساء فهمها؛ بمعنى أن علماء الفولكلور الأمريكيين يفكرون في الفولكلور كما لو كان متبقياً على نمط ما ذهب إليه عصر نويل، علاوة على ذلك، وللأمانة، يجب أن نلاحظ أن بعض علماء الفولكلور الأمريكيين فكروا في الفولكلور باعتباره مكوناً من البقايا (Ma-randa, 1963)، حدث هذا في حالة واحدة، قبل إحياء الفولكلور الذي لم يتم إحياءه، وهذا يعني أن الفولكلور كان قد مات. في سنة ١٩٣١، كتبت Ruth Benedict مقالاً عن الفولكلور لدائرة معارف العلوم الاجتماعية، أوضحت فيه أنه فيما عدا بعض الحكايات الفولكلورية التي لا تزال تحكى في جماعات ريفية، فإن «الفولكلور لم يتم إحياءه باعتباره أثراً حياً في الحضارة الحديثة»، وهذا يعني «هكذا، وبمعنى صارم، أن الفولكلور أثر ميت في العالم الحديث» (Benedict 1931)، وهذه ليست وجهة نظر الغالبية. وفي الواقع، كتبت مارثا وارن بيكويت Martha Warren Beckwith في العام نفسه، تقريراً ممتازاً عن المقاربة الأمريكية للفولكلور، لاحظت فيه أن «الفولكلور ليس مجرد بقايا ميتة، ولكنه فن حي؛ إنه يتخذ باستمرار أشكالاً طازجة دائماً وينعش الأشكال القديمة» (Beckwith 1931)، وعلقت بيكويت قائلة: «على سبيل المثال، إن مجتمع المدرسة كان عبارة عن جماعة شعبية لها أغانيها الخاصة وطقوسها».

لا يصير علماء الفولكلور الأمريكيون على إغفال أسماء مبدعي الفولكلور؛ فمن المعروف عن أغاني الاحتجاج أنها منظومة بواسطة وودي جاثري Woody Guthrie، على سبيل المثال: «وداعاً، جميل أن تعرفت عليك»، تعتبر أغنية فولكلورية؛ لأن الشعب غناها ولكن مؤلف معظم الفولكلور غير معروف.

من المحتمل أن تكون معظم الطرق المرضية لتعريف المأثورات الشعبية موجودة في قائمة تعداد أجناس وأشكال الفولكلور. في قائمة نويل الجزئية: الأغاني العاطفية، الحكايات، الخرافات، اللهجة، الأساطير، الألعاب، الأمثال الشعبية، والألغاز، وهي تبقى دليلاً دقيقاً ومعقولاً على ما يظن عالم الفولكلور الأمريكي أنه الشكل الذي يجب أن يكون عليه الفولكلور. في الواقع، هناك عدة محاولات معاصرة لإعادة صياغة قائمة الأجناس؛ فمثلاً اقترح وليم باسكوم مصطلح «الفن الشفاهي» (Verbal)، ليفرق بين الأشكال الشفاهية مثل: الحكايات الشعبية، والمثل، والغز، وبين العادات والمعتقدات الدينية، وقال: «يمكن تعريف الفولكلور باعتباره فناً شفاهياً» (Leach 1949:398). ويميل علماء الفولكلور

الأنثروبولوجيون، بصورة عامة، إلى التفكير في الفولكلور بوصفه مكوناً من مواد شفاهية في المقام الأول، وفي حالة الأغاني الشعبية، يكون النص فولكلورياً، ولكن المقطوعة الموسيقية ليست فولكلورياً (Bascom 1953 a: 285)؛ (ليس مهماً أن دارسي الأغاني العاطفية القدامى، مثل تشايلد، اعتبروا النصوص معزولة عن مقطوعاتها الموسيقية). كمثال آخر على انحياز علماء الفولكلور الأنثروبولوجيين، هو استخدام ميلفيل جاكوبز Melville Jacobs «الأدب الشفاهي»، بدلاً من مصطلح «فولكلور»، حتى هذا المفهوم الأمريكي للفولكلور أضيق من مفهوم باسكوم «الفن الشفاهي». الفولكلور هو - بالنسبة إلى جاكوبز - أدب شفاهي يتكون من أساطير وحكايات، ولم يعتبر جاكوبز الألغاز والأمثال ضمن مصطلح «الأدب الشفاهي». إن السبب وراء الوضع الذي يتخذه علماء الفولكلور الأمريكيون يرجع إلى أن منظورهم للفولكلور هو أنه، فقط، واحد من مظاهر ثقافية عدة؛ هذا المفهوم للفولكلور يتعارض ما يعتقده علماء الفولكلور الأدبي الأمريكيون الذين مالوا إلى التأثر، كثيراً، بالمفهوم الأوروبي الشامل عن الفولكلور بكل تقسيماته الثانوية لعادات الشعب والحرف اليدوية والفن والموسيقى. برغم ذلك، فبالنسبة إلى المتخصص في الأدب، كما هو الحال بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأنثروبولوجيين، فإن المفهوم الأوروبي عن «فولكسكند» علم الشعوب (Folklore و Folkloristik) (Marandal Folkloresforskning و 81: 1963) مفهوم شمولي أكثر مما يلزم؛ لاشتماله على كل من الفولكلور والإثنوجرافيا. في الولايات المتحدة، الفرق بين مواقف علماء الفولكلور الأنثروبولوجيين وعلماء الفولكلور الأدبي هو أن المفهوم الأمريكي يؤكد على المواد الشفاهية، ولكنه، أيضاً، يشمل على الموسيقى الشعبية، ودائماً ما يتم التفريق بين «شعبي» و«بدائي»، ويتعلق التفريق، في جزء منه، بالبقايا المتصلة بالتقسيم الثنائي الأقدم لـ «فولكلور» و«أسطورة». الموسيقى الشعبية، على سبيل المثال، وجدت بين الناس مع الكتابة، بينما وجدت الموسيقى البدائية بين الناس بدون الكتابة (ويطلق عليهم عادة «اللاأدبيين»). من المحتمل أن تندرج الموسيقى الشعبية والفن الشعبي والرقص الشعبي ضمن نشاط عالم الفولكلور، طبقاً للمفهوم الأمريكي للفولكلور، ولا تندرج الموسيقى البدائية والفن البدائي والرقص البدائي ضمن هذا النشاط، وقد تركت لاهتمام علماء الأنثروبولوجيا. إن الاستثناء الواضح بالنسبة إلى التقسيم الثنائي لـ «الفن الشعبي البدائي» هو الحكاية الشعبية. إن أحد أجزاء عمل ستيت طومسون القياسي هو الحكاية الشعبية، المعنون

ونيو يورك، لا يجد المرء شيئاً يقارن مع متاحف الفنون الأوروبية.

لا ينحصر المفهوم الأمريكي للفولكلور، بالطبع، في إمكانات البحث المتاحة في الولايات المتحدة؛ إذ يتكون الفولكلور بالنسبة إلى معظم علماء الفولكلور الأمريكيين من عدد من الموضوعات الثقافية المحددة التي تنتقل عادة من شخص إلى آخر. عادة تنتقل الموضوعات الشفاهية والمغناة شفاهياً؛ ويتم تعلم الموضوعات غير الشفاهية عن طريق المشاهدة والتقليد (مثل الألعاب والرقص الشعبي). وقد تشمل بعض الأشكال الثقافية المحددة على: الأسطورة، الخرافة، الحكاية الشعبية، النكتة، المثل، اللغز، المعتقد الخرافي، التعويذة، العبادة، اللعنة، القسم، الإهانة، المحاجبة، التوبيخ الساخر، السباب، عيوب النطق، صيغ الترحيب والوداع، العبارة الشعبية (مثل اللهجة العامية)، علم دراسة أصل الكلمات، التشبيهات (مثل أبيض كالثلج)، الاستعارة الشعبية (مثل أن يقفز من حلة الشواء إلى النار)، الأسماء (مثل أسماء التذليل أو أسماء الأماكن)، الشعر الشعبي الذي يتراوح بين الملاحم الشعبية المطولة وشعر الأطفال المنظوم الذي يستخدم عند اللعب بالكرة ونط الحبل، واللعب بأصابع القدمين واليدين، وتذليل الأطفال، وأغاني الحساب (لتحديد الفائز في الألعاب)، والأغاني التي تستخدم لتتويم الأطفال. هناك، أيضاً، مثل هذا النظم الشعبي المكتوب مثل مخطوطة كتاب الشعر، والكلمات المكتوبة على الأضرحة، والكلمات المكتوبة في دورات المياه. تشمل الأجناس غير الشفاهية الشائعة على: الرقص الشعبي، والدراما الشعبية، والرسم الشعبي، والزى الشعبي، والمهرجان الشعبي، والألعاب، والنكت العملية (أو المزح)، والإيماءات. يشتمل الفولكلور، أيضاً، على الأشكال الرفيعة مثل: موسيقى الآلات الشعبية (مثل موسيقى الكمان). والأغاني الشعبية مثل (الأغاني العاطفية والتهويدات)، ومثل الأشكال الصغيرة، كالألعاب المعتمدة على الذاكرة، والتعليقات التي تصنع انطلاقات جسدية (مثل التجشأ أو العطس)، والأصوات التي تستخدم في استدعاء أو السيطرة على الحيوانات. هذه القائمة شاملة جداً، ولكنها ستوحى بالطبيعة العامة للمفهوم الأمريكي للفولكلور.

سنختبر، ولو على نحو سريع، المفهوم الأمريكي لمواد الفولكلور بأن نهتم بكل من "فولك" folk و"لور" Lore، سيكون على أن أعود - باختصار - إلى مفهوم الفولكلور باعتباره علماً. أحد الصعوبات هي أن المفهوم الأمريكي لعلم الفولكلور ليس أكثر دقة من مفهوم الفولكلور باعتباره مواداً.

بـ «الحكاية الشعبية في الثقافة البدائية في الشمال الهندو أمريكي». وهناك اتفاق، من حيث المبدأ، بين علماء الأنثروبولوجيا والعلماء الذين يدرسون الفولكلور بوصفه أدباً على احترام المواد الشفاهية (مثلاً: الحكايات، الأمثال، والألغاز). المواد الشفاهية فولكلور، ولا يهم في أى جزء من العالم وجدت.

يعد إهمال المواد غير الشفاهية أحد نتائج التأكيد على المواد الشفاهية. ونادراً ما درس علماء الفولكلور الأمريكيون فولكلور حركة الجسد بمعنى: الإيماءات، والرقص الشعبي، وحتى الألعاب.

إن «الفن الشعبي»، وهو شكل آخر من أشكال الفولكلور غير الشفاهي التي أهتمت. (لاحظ أن المصطلح «غير شفاهي» نفسه يشير إلى الأسبقية الممنوحة للمواد الشفاهية، ولقد أدمجت أشكال أخرى من الفولكلور معاً تحت فئة تشير إلى كونها غير شفاهية).

بينما يدعى كثير من علماء الفولكلور المحترفين، وعلى نحو محدد، أن مفهومهم عن الفولكلور لم يشتمل على الرقص الشعبي والفن الشعبي وصيغ الطهو الشعبية؛ فإن قليلاً منهم متورطون في البحث في هذه المنطقة. وبالنظر إلى غالبية دوريات الفولكلور الأمريكية: مجلة الفولكلور الأمريكي، مجلة معهد الفولكلور، فصلية الفولكلور الجنوبي، الفولكلور الغربي، يجد المرء القليل من المقالات التي تخصص لهذه المظاهر الفولكلورية. هناك فرق آخر، لافت، بين المفهوم الأمريكي للفولكلور والمفاهيم الأخرى - الموجودة في أوروبا - عنه، وهو إهمال المهرجانات؛ فثمة عدد من المهرجانات الأمريكية أو أيام احتفال، مثل: الكريسماس، عيد الفصح، أعياد جميع القديسين، وأعياد الميلاد، ولكن قليلاً من علماء الفولكلور يدرسونها. على العكس من ذلك، تمتلئ دوريات الفولكلور الأوروبية بدراسات للمهرجانات. إن الحجج التي يقدمها علماء الفولكلور الأمريكيون هي أن الرقص الشعبي، والفن الشعبي والمهرجانات الشعبية، ليست لها الأهمية نفسها في الثقافة الأمريكية كما هي مهمة في الثقافات الأوروبية. والحقيقة أن قليلاً من الأمريكيين يرتدون أزياء تقليدية (باستثناء جماعات قليلة مثل غير المتعلمين). من ناحية أخرى، لا يفسر هذا، على نحو تام، سبب إهمال علماء الفولكلور الأمريكيين الفولكلور غير الشفاهي. حتى الآن هناك قليل من العمل في هذه المنطقة. ولسوء الحظ، هناك عدد قليل جداً من متاحف الفنون في الولايات المتحدة، وباستثناء عدد قليل من المعاهد، مثل متحف الفلاحين في كوبرستون

المشكلة الأخرى هي أن العلم مشتق، إلى حد كبير، من المفاهيم الأوروبية للفولكلور التي من الصعب أن نفرق فيها بين أي مظهر من مظاهر العلم الذي قد يعد أصلياً بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأمريكيين. السؤال قد يتخذ الصيغة التالية: بأية طريقة، إذا كانت هناك طريقة، يختلف المفهوم الأمريكي للفولكلور عن المفاهيم التي يتبناها الأوروبيون؟

تاريخياً، يظهر علماء الفولكلور الأمريكيون عامة بوصفهم مقلدين أكثر منهم مبدعين. لقد وجدت جمعية الفولكلور الأمريكي، بوضوح، أن قواعد الجمعية الإنجليزية، قد ساعدت جمعية الفولكلور الأمريكية باعتبارها نموذجاً للقواعد (Nwell, 1888, 6:79). ومما يعد أكثر أهمية، أن نظريات ومناهج الفولكلور كان قد تم تبنيها عن طيب خاطر، من قبل علماء الفولكلور الأمريكيين. لقد استخدم «توماس كران»، الأستاذ بجامعة كورنل، والذي قد يعد رائد الدارسين الأمريكيين للحكاية الشعبية في القرن التاسع عشر، في بحثه نموذج المنهج الأوروبي المقارن. أوضح كران طريقته، بجلاء تام، في واحدة من المقالات الأولى في مجلة الفولكلور الأمريكي عن «انتشار الحكايات الشعبية» (1888)؛ حيث قدم كران مراجعة سريعة للمناهج الأوروبية بوصفها مناهج دراسة للفولكلور واقترح إمكان تطبيق هذه المناهج على المواد الأمريكية. في وقت مبكر، استعار دانيال برينتون "Daniel G. Brinton" وجون فيسك "John Fiske" من النظريات الأوروبية المختلفة، علم أساطير الشمس البارز (2)، واستعار دارسو الفولكلور الأمريكيون أعمالاً نظرية قليلة ومهمة. هناك ما يغري المرء بالسؤال عما إذا كانت أية دراسة أمريكية للفولكلور لها أهمية بالنسبة إلى نظرية الفولكلور بصفة عامة، مثل الإسهامات الإنجليزية كتحليلات أولريك Olrik لقواعد الملحمة، وآراء فون سيدوف Von Sydow عن حاملى التقاليد المعلومين والمجهولين، وقواعد آرنى Aarne للتغير، أو مفهوم مالينوفسكى Malinowski الوظيفي للأسطورة بوصفها دستوراً نفسياً للمعتقدات. يكاد يكون معظم النقاش النظرى والمنهجى في الدراسات الفولكلورية الأمريكية، فى الأساس، إفراغاً للمفاهيم الأوروبية فى قالب جديد (Beckwith 1931 and dorson 1936 b) ويجتاح المرء انطباع هو أنه لم ينقل الفولكلور الأمريكى كثيراً من المواد عن الفولكلور الأوروبى فحسب؛ بل كثير من نظريات ومناهج دراسة الفولكلور التى وظفها تقليدياً علماء الفولكلور الأمريكيون، أيضاً، مستعارة من أوروبا، حتى فى مناطق التجميع والتصنيف حيث وضع الدارسون الأمريكيون بصمتهم يرى المرء التأثير الأوروبى.

يركز فرانسيز جيمس تشايلد، تحديداً، فى استهلاله للجزء الأول من مختاراته الشهيرة: الأغانى العاطفية الشعبية الإنجليزية والاسكتلندية، على أنه «تتبع، عن قرب، خطة جروندففيج Grundtvig فى الأغانى العاطفية الشعبية الدانمركية» (ص ix). وبالنظر إلى مختارات تشايلد للأغانى العاطفية فى هذا المجال، يلاحظ أن حقل العمل هذا قد نبه إليه أحد الجامعيين وهو سيسل شارب Cicil Sharp فى جنوب أبالاشين. لقد غلبت الحالة نفسها على تصنيف الحكايات الشعبية والألغاز. وبعد فشل ستيت طومسون فى استخدام دراسة رموز الحكاية لـ Aarne، سنة ١٩١٠، فى رسالة الدكتوراه التى قدمها، سنة ١٩١٤، لجامعة هارفارد: «المستعارات الأوروبية والتماثل فى حكايات الجنوب الهندوأمرىكى»، (أو، فى المنشورات الجزئية، الحكايات الأوروبية بين الهنود الأمريكيين فى الشمال) صنع أكثر من تحسين جدير بالاحترام من خلال تعديل قائمة آرنى (فى سنة ١٩٢٨، ومرة ثانية سنة ١٩٦١)، حتى فكرة عمل فهرس للموتيفات، بوصفها مقابلاً لأنماط الحكايات، قد وضحت لـ آرنى، وآرثر كريستنسن، وألبرت فيسليسى، قبل أن يشرع طومسون فى مهمته الشاقة (Pompsen 1964: 422). لا يعنى هذا التقليل من شأن الوقت الطويل جداً، والداسة التى خصصها طومسون لمشاريعه الشهيرة، ولكننا، فساداً، نريد التأكيد على أن الأفكار المؤكدة الأساسية جاءت إنيش من أوروبا. فى الفترة نفسها، يستطيع المرء أن يسجل أن مخطط تصنيف الألغاز الذى قام به تايلور والموجود فى عمله: «الألغاز الإنجليزية فى التقاليد الشفاهية»، هو تعديل لعمل آخر قام به روبرت ليمان أولاً، هو: «مختارات الألغاز الأرجنتينية». بقدر ما تدرب علماء الفولكلور الأمريكى أو تأثروا، بشدة، بـ «ستيت طومسون وآرثر تايلور، بقدر ما هيمنت المفاهيم الأوروبية على دراسة الفولكلور الأمريكى. وقد تم تشجيع بعض الطلاب على تصنيف أسلوب الحكى أو فهرس الموتيفات، وتم تشجيع آخرين على تطبيق المنهج المقارن الأوروبى على المواد الهندوأمرىكية.

ما الافتراضات النظرية المؤكدة على أن الأوروبيين اشتقوا المفهوم الأمريكى للفولكلور؟ أولاً، علينا أن نتذكر أنه، فى القرن التاسع عشر الأوروبى، انصب الاهتمام على الفولكلور بوصفه علماً تاريخياً كان هدفه إعادة بناء تاريخى للماضى. طبقاً لهذه الرؤية، يقدم الفولكلور مفتاحاً للماضى بتطبيق المنهج المقارن، بعد صفقه سنة ١٨٨٦، على المنهج التاريخى الجغرافى أو الفنلندى، حيث يمكن أن نصل إلى شكل افتراضى

تكون أمراً مبالغاً فيه، فإن لم يكن الفولكلور مقيداً بالآثار الميئة، بل مشتملاً على المواد الحسية، كان معنى ذلك أن دراسة الفولكلور ما كان لها أن تتقيد بالبحث عن الأصول. ورغم ذلك، لابد من البحث عن الوظائف الحالية للفولكلور.

كان لهذا التفريق بين الفولكلور بوصفه نتاجاً للماضي، والفولكلور بوصفه عاكساً للحاضر أثراً حاسماً في علم مناهج الفولكلور. فإذا كان الفولكلور مقيداً بآثار الماضي البعيد الحية التي لا وظيفة لها، فلن يكون هناك ما يدعو إلى ملاحظة الفولكلور في سياق؛ لهذا السبب، فإن عالم الفولكلور الأمريكي المستشرق في الماضي كان مهتماً فقط، بتجميع النصوص. لقد تم تسجيل الحد الأدنى من المعلومات عن الراوى، مثلاً: الاسم، السن، إضافة إلى مكان وتاريخ التسجيل، ولكن لم تجر محاولة لاكتشاف كيفية استخدام هذا الموضوع أو كيفية نظر الراوى نفسه للموضوع. من ناحية أخرى، أصبح علماء الفولكلور الأمريكيون المستشرقون في الحاضر أكثر ولعاً بآليات استخدام الفولكلور في مواقف بعينها. لقد أدى الاهتمام بتسجيل الفولكلور في سياقه إلى متطلبات وتقنيات جديدة عند تجميع الفولكلور (Goldstien 1964, see also Dundas 1966 a) مثلاً: كيف يقيم الراوى ويأول الحكايات التي يحكيها؟ ما مبادؤه الجمالية؟ فإذا وجد أدب شفاهي، وجد، من ثم، أوجهما، نقد أدبي شفاهي. وكما ينتقل الفولكلور من جيل إلى آخر تنتقل، أيضاً، المواقف التقليدية والتأويلات الفولكلورية المنقولة بطريقة مشابهة، وإن لم تكن، دائماً، مترابطة شكلياً. إن العامل السياقي الآخر هو مجموعة القواعد التي تحدد ما إذا كان شخص ما سوف يستخدم موضوعاً فولكلورياً بعينه في حالة ما أم لا. ما الذي يجعل، مثلاً، من الأمثال مناسباً، ويجعل آخر غير مناسب؟ إن قواعد استخدام الفولكلور، أو كما أطلق عليها، إثنوجرافيا الفولكلور الشفاهي، قد بدأت تدرس توأ (Arewa and Dundas 1964).

إلى جانب التغيرات في المفاهيم الأمريكية للفولكلور من الماضي، إلى الماضي والحاضر، من المتبقى حياً، إلى الباقي حياً والعامل الوظيفي، يكتشف المرء نزوعاً إلى الانتقال من المقاربة التاريخية الضيقة للفولكلور نحو استشراف أوسع، يشتمل على المنظور التاريخي والمنظور السيكولوجي. هناك مقاومة هائلة في مدرسة الفولكلور الأمريكي لتطبيق المبادئ السيكولوجية على مواد الفولكلور. وهناك سببان لذلك على الأقل، الأول، هو أن هناك قراءة أدبية مصاحبة للفولكلور تأتي مع النزعة التاريخية. فبالنسبة إلى «بوز»، ما كان موجوداً في الثقافة كان موجوداً في الفولكلور أيضاً، ولم يشغل

لموضوع الفولكلور، يوضح، بالإضافة إلى ذلك، الطرق الممكنة، إن لم يكن المحتملة، لانتشار الموضوع. في الولايات المتحدة، فكر تشايلد ونويل وكيتريدج وطومسون وتاييلور في إعادة بناء أشكال الماضي من الفولكلور الحالي. وكأسلافهم الأوروبيين، اهتم علماء الفولكلور الأمريكيون بالماضي. لقد تم جمع الفولكلور الحالي، بصورة مبدئية، لكي يلقى الضوء على الماضي تاريخياً. حتى التطوير الذي أدخل على أحد الإسهامات الأمريكية الرئيسية في نظرية الفولكلور - نظرية الصياغة الشفاهية د. باري ولورد - كان الدافع إليه الولع بالماضي. لقد أوليت الرعاية - بصفة رئيسية - إلى حقل العمل الواسع في يوغوسلافيا والتحليلات التفصيلية للملاحم الشعبية الصربية - الكرواتية، أملاً في أن تحليلاً لإبداع ملحمي في الوقت الحاضر، سوف يلقى الضوء على تقنيات صنع الملحمة التي استخدمت من أيام هوميروس. إن فكرة دراسة الحاضر لاكتشاف الماضي تتسجم تماماً مع أهداف إعادة البناء التاريخي في القرن التاسع عشر.

تظل النزعة التاريخية في مدرسة الفولكلور الأمريكية نزعة قوية. لقد قدم ألكسندر ه. كراب Alexander H. Krape، أحد علماء الفولكلور الأمريكيين، الذي تأثر كثيراً بالمدرسة الأوروبية، عرضاً واضحاً في كتابه «علم الفولكلور»، جوهره أن الفولكلور علم تاريخي (P.xv). وحديثاً، ناقش دورسون أن: «... المقاربة الوحيدة الهادفة للتقاليد الشعبية في الولايات المتحدة يجب أن تصنع ضد خلفية التاريخ الأمريكي» (1959:5 and 1959 6). على أية حال، فإن دورسون كان أكثر ولعاً باستخدام التاريخ لفهم أهمية الفولكلور، أكثر من التقيد بقاعدة استخدام الفولكلور لإعادة بناء التاريخ.

لقد فضل علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون الأمريكيون المقاربة التاريخية للفولكلور نتيجة تأثرهم بـ فرانز بواس Fransze Boas، وانصب بحثهم، كزملائهم الأدبيين، على التحقيق من تصنيف وانتشار نماذج لموضوعات فولكلورية بعينها. ورغم ذلك، أسهم علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون في المفهوم الأمريكي للفولكلور بتوثيق خطأ الفكرة القديمة القائلة بأن الفولكلور يعكس الماضي فحسب. لقد اعتبر بواس (1916:393) الفولكلور مرآة للثقافة، وأن فولكلور الشعب يعد سيرة إثنوجرافية للشعب. لقد عنى ذلك أن الفولكلور الذي يمكن أن يكون مفتاحاً للماضي، هو، بطريقة مماثلة، عاكس لثقافة الحاضر، وهكذا، فهو يعد، أيضاً، مفتاحاً للحاضر. إن أهمية هذا التحول في المفهوم الأمريكي للفولكلور لا يمكن أن

«بوز» نفسه بالمواد التي هي موجودة في الفولكلور، ولم تكن موجودة في الثقافة (Jacobs 1959 b). لم يكن الفولكلور قد تم استيعابه بوصفه مخرجاً، تم التصديق عليه اجتماعياً، للأفكار والأفعال المحرمة. ولم يلتفت إلى أن أحد موضوعات الفولكلور يمكن أن يفيد باعتباره أداة ناقلة تتطلب فرداً يمكن أن يفعل ما لا يسمح له بفعله في الواقع اليومي (مثلاً في ألعاب الغزل، يمكن للغريب أن يقبل، في ألعاب القنص، يكون العدوان الفيزيائي أمراً إجبارياً).

علاوة على ذلك، لم ينشغل بوز بالمحتوى غير العقلاني في كثير من المواد الفولكلورية: الغيلان آكلة لحوم البشر، الألعاب السحرية، وما أشبه ذلك. لقد اتفق كل من علماء الفولكلور الأنثروبولوجيين والأدبيين في تفضيلهم للمقاربة التاريخية الأدبية للفولكلور، في مقابل المقاربة السيكولوجية والرمزية. وإذا تحدث علماء الفولكلور الأمريكيون عن المقاربة السيكولوجية، فإنهم يتحدثون، فقط، للحط من شأنها وتعنيفها.

السبب الثاني، وقد يكون الأهم، للعداء القوي تجاه التأويل النفسى للمواد الشعبية، ناجم عن المفهوم فوق العضوى St-perorganic للفولكلور، وقد اتفق كل من علماء الفولكلور الأنثروبولوجيين والأدبيين على هذا المفهوم؛ فالنسبة إلى الأنثروبولوجيين: الفولكلور جزء من الثقافة، أما الثقافة، فقد اعتبرت عملية تجريدية مستقلة ومنفصلة تنماز عن السلوك الإنسانى الذى يكون الفولكلور مثبثاً ضمنه. إن فوق العضوى Superorganic هو مستوى فذ من الواقعية، مستقل عن، وليس أقل من، العضوى، كأن تقول: إنسان man. هكذا، ساد الظن بأن النماذج المجردة أو المبادئ المجردة تسيطر على الإنسان وقد ساد علماء الفولكلور الأدبيين الاعتقاد بأن الفولكلور محكوم بقوانين وضعت غير مستقلة عن الأفراد بصورة نظرية، ويمكن للمرء أن يكتشف هذه القوانين وآلياتها دون الإشارة إلى البشر الذين كانوا موضوعاً لها. اعتبرت المبادئ فوق العضوية شيئاً مادياً تماماً، منح «حياة» خاصة به. هكذا، يتساءل ستيث طومسون Stith Thompson (1946: 426) عما إذا كانت الموضوعات الحوافز Motives تتحد بحرية أو أن بعضها منفصل عن البعض الآخر، وكل منها «يحيا حياة مستقلة كفرد - موضوع، حكاية - نمط؟ المسألة، هنا، ليست، فقط، أسلوب التعبير، ولكنها سؤال جوهرى عن المبدأ النظرى. يتحدث علماء الفولكلور الأدبيون عن «حياة تاريخ، حكاية أو أغنية، وليس عن «حياة تاريخ، الناس الذين يحكونها أو يغنونها. لقد تم إدراك هذا الفصل الصناعى بين الفن والناس؛ فيتحدث طومسون عن التأثير الشخصى الذى قد يكون لجامع فولكلور

هاو على الراوى الخاص به، ويلاحظ، من ثم، أن «عالم الفولكلور المقارن يشوش عليه بمثل هذا التأثير... إذا كان شغوفاً بالناس الذين يحكون الحكاية، أو يغنون الأغاني، فإن مثل هذا الشغف هو شغف طارئ تماماً» (1938:2)، ولا تزال دراسة النص الفولكلورى دون سياق، ودون الإشارة إلى الشعب مستمرة. المنطقى أنه إذا كان الفولكلور ظاهرة فوق عضوية يمكن دراستها دون الإشارة إلى الناس تكون الحاجة إلى دراسة نفسية هؤلاء الناس واضحة. من خلال هذه الاستنتاجات المترتبة على المقدمات، لا تتطلب دراسة الفولكلور الاستعانة بتحليلات سيكولوجية الأفراد (Dunds, 1965). من المشجع أن نلاحظ أن أهمية الفرد ونفسيته أصبحت أمراً مدركاً، الآن، فى الأنثروبولوجيا الأمريكية. من ناحية أخرى، أطلق على فرع ثانوى من الأنثروبولوجى «الثقافة والشخصية»، ويتضمن - بوضوح - أن الشخصية ليست جزءاً من الثقافة ولكنها شئ منفصل عنها. عند دراسة الفولكلور، افترضت، بالكاد، علاقة بين الفرد وسيكولوجيا المجتمع، والمواد الفولكلورية. علاوة على ذلك، ویرغم التقاليد الأدبى التاريخى، والتأثير القوى للمدرسة فوق العضوية، فى مدرسة الفولكلور الأمريكية، يمكن للمرء تخمين أن المفهوم الأمريكى للفولكلور سوف يصبح انتقائياً على نحو كاف، يمكن معه أن يفيد من النظريات السيكولوجية (Fischer 1963).

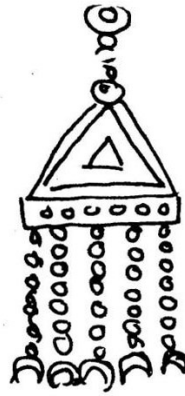
إن أحد أكثر المقاربات السيكولوجية الخادعة للفولكلور هي تلك التى وظفها إبرام كاردينر Abram Kardiner، الطبيب النفسى. فقد تبنى كاردينر نظرية فرويد الجديدة التى تقول بأن الفولكلور مثل الدين، نظام إسقاطى مشتق، فى جزء منه، من مرحلة الطفولة (وبصفة خاصة، العلاقة بين الابن والاب) وقد أضاف عنصر النسبية الثقافية الضرورى. بكلمات أخرى، رأى كاردينر، أنه كما تختلف علاقة الابن / الوالد فى ثقافات مختلفة، سيكون المحتوى الفولكلورى بالمثل، مختلفاً فى هذه الثقافات (Kardiner 1939 and 1945). لقد قارنت الدراسات الأكثر حداثة بين نتائج مثل هذه الاختبارات السيكولوجية مثل اختبار T.A.T وبين أساطير الثقافة نفسها. إن تشابه الثيمات مدهش (Koplon 1962). وتلحصر الأهمية، لدى علماء الفولكلور، فى أن الحكاية الشعبية، أو الأغنية الشعبية، هي عبارة عن اختبار (T.A.T) طبيعى (اختبار وعى استبطانى بالذات) بينما يقدم عادة الاختبار السيكولوجى، إلى ثقافة ما، من الخارج، وقد لا يختبر ما يقال إنه مخصص لاختباره. إن الحكاية الشعبية، أو الأغنية الشعبية هي إسقاط للشخصية من داخل الثقافة.

يعد المفهوم الأمريكي للفولكلور فرعاً معرفياً، ظهر ليظل في عملية تغير مستمر، وفي الوقت الذي يظل فيه تراث إعادة البناء التاريخي الأوروبي والمنهج المقارن على حاله، فقد تحدثت تجديدات أمريكية نابعة، جزئياً، من المصادفة التاريخية لعلماء الفولكلور الأمريكيين العاملين على المواد الفولكلورية البدائية. ولا يزال الفولكلور علماً تاريخياً، ولكنه أيضاً علم من العلوم الاجتماعية، ومع وجود دراسات ماچستير ودكتوراه في جامعات ريادية مثل جامعة إنديانا وجامعة كاليفورنيا وجامعة بنسلفانيا، فإن ذلك يعني أن جيلاً جديداً من علماء الفولكلور المحترفين قد بدأ يولد. بالنسبة إلى هؤلاء الفولكلوريين، ليس هناك صعوبة في المصالحة بين المقاربات الأدبية والأنثروبولوجية للفولكلور. إن الثمار التي يمكن الحصول عليها من التوفيق بين المنهج المقارن والمنظور السيكلولوجي ترجح، إلى حد ما، أن المفاهيم الأمريكية للفولكلور سوف تتغير بصورة عنيفة في العقود القادمة، أكثر مما تغيرت في كل السنوات التي درس فيها علماء الفولكلور الأمريكيون الفولكلور.

ومن خلال هذا الرأي الحديث لبوز عن الفولكلور باعتباره مرآة الثقافة، يكون من الممكن أن نتصور الفولكلور بوصفه مانحاً لوسيلة ثمينة لرؤية ثقافة ما، من الداخل إلى الخارج، بدلاً من رؤيتها من الخارج إلى الداخل. يشتمل هذا على الفكرة اللازمة عن الفولكلور بوصفه مصدراً للمقولات الفطرية. تمتلك كل ثقافة نظاماً خاصاً بها لتجزئ الواقع الموضوعي. قد يكون هناك مقولات منطقية، لغوية أو دلالية مختلفة. تختلف المفاهيم عن المكان، الزمان، العدد، الوزن، المسافة، الاتجاه، وأشياء كثيرة أخرى، من ثقافة إلى أخرى. المثال الواضح على ذلك، هو أن ألوان الطيف تقسم بصورة مختلفة في الثقافات المختلفة، ومن الأسلس، بالنسبة إلى هؤلاء الشغوفين بفهم كيف يحيا الناس وكيف يفكرون، أن يكتشفوا وأن يصفوا هذه المقولات الفطرية ذات الأصل الواحد؛ لكنه من الصعب بالنسبة للجامع أن يضع جانباً مقولاته الفطرية الخاصة به. إنهم «طبيعيون» إلى درجة يمكن معها ألا يسألون. ولكن في فولكلور الناس، تسجل التصنيفات الفطرية، أو يسمح بتسجيلها. إن هذا يعني أنه بتجميع وتحليل الفولكلور، يمتلك المرء فرصة ممتازة للحصول على هذه المقولات الحاسمة.

الهوامش

- ١ - انظر على سبيل المثال: Ramos (1958), vega (1960), Carvalho Neto (1956 a and 1962), and Morote Best (1950). For Useful Survey, see Moedano (1963).
- ٢ - Dorson (1955) includes a critique of these men among the followers of Maxmüller' for their original writings, see Brinton (1868) and Fiske (1873).



احتفالية السبوع

التاريخ - العادة - المعتقد

د. شوقي عبد القوى عثمان حبيب

إن الاحتفالات الشعبية، فى مختلف مناسباتها، وما يصاحبها من ممارسات، من المظاهر المحببة للنفس؛ لما تحملها فى طياتها من فكرة المشاركة الجماعية، والتكافل بين الناس، فضلاً عن مظاهر الفرح والسرور. ويؤدى غالبية المشاركين طقوس أو ممارسات تلك المناسبات تلقائياً، دون تفكير فى مغزى هذا، أو لماذا يؤدى بهذه الصورة، وإن كان المشاركون يحرصون على دقة الخطوات التى يشتمل عليها الاحتفال وترتيبها؛ إنه الميراث الثقافى المتوارث عبر الأجيال. وقد أخذت مثلاً لهذه المناسبات، مناسبة السبوع: وهو احتفال يقام بمناسبة بلوغ الطفل - سواء أكان ذكراً أم أنثى - سبعة أيام من العمر.

ولقد رأى الباحث أن يسبر غور التاريخ، ويقَلب صفحات الماضى، منتهياً بتسجيلات الحاضر التى شملت مختلف المجتمعات الحضرية والريفية والصحراوية؛ لى يحاول الوقوف على مدى التشابه والاختلاف فى احتفالية السبوع ومعتقداته عند المصريين.

ويذكر الدكتور عبدالعزيز صالح أن المصريين فى عصر الفراعنة لم يعرفوا احتفال اليوم السابع للطفل، وإن مورس الاحتفال بمولد الطفل.

والسبوع، بما يجرى فيه من ممارسات، وما يحتويه من معتقدات، موضوع غامض، خاصة عند محاولة تفسير تلك الممارسات أو المعتقدات؛ بل حتى عند محاولة معرفة سبب اختيار اليوم السابع، وكذلك معرفة تاريخ بداياته؛ فالإجابة جاهزة، لقد وجدنا أبائنا لذلك فاعلين. ولماذا يعمل ذلك؟ فتأتى الإجابة غالباً: «أصله بركة».

ويعتبر السبوع جامعاً لجميع عناصر التراث الشعبى من مقولات أدبية إلى عناصر مادية وفنون تشكيلية ومعتقدات واحتفالات.

فكان أهل الحامل يستعينون بالقابلة (الداية) تصحبها مساعدة أو أكثر، ويصحبها من يحمل لها كرسى الوضع. وذكرت بردية إيبيرس أحد عشر دواءً قيل عنها إنها لتيسير استخلاص الوليد من بطن السيدة، كما يستعينون برقى رجال الدين أو رقى السحر، فثمة رقية اشترطت أن يثلوها الكاهن المرتل بنفسه فإذا تم الوضع قطع الحبل السرى للوليد، وغسل بالماء، وأرقد على مهد مناسب من قوالب الطوب مغلى بقطع من الكتان. وقد صورته قصة «رودجدة»، التي رُدت أحداثها إلى بيت متوسط الحال من الدولة القديمة. ويستقبل المولود بمظاهر الفرح والحبور وإسباغ الأمانى الغالية عليه.

وتذكر القصة السابقة، التي تصور ميلاد ثلاثة توائم لامرأة مباركة هي «رودجدة»، أنه بعد أربعة عشر يوماً تطهرت النفساء^(١)، واستعدت لمأدبة متواضعة أرادت أن تولمها للمهنتين وتشكر بها ربيها على ما وهبها من سلامة وينين (ربما كان هذا في مقابل حفل السبوع المعاصر)^(٢). وكان المصريون شغوفين بمعرفة المستقبل، وكانوا يعتمدون، في هذا، على مجموعة من سبع معبودات معروفة باسم - الحانحورات - لمعرفة ما قدر للمولود الجديد، فكانت هذه المعبودات تحوم مختفية عن الأنظار حول وسادة الطفل، وتخبر بصفة قاطعة عن كيفية موت الطفل^(٣)، إذا، لم يعرف المصريون القدماء احتفال السبوع أو اليوم السابع، وإن احتفلوا بمولد الطفل في اليوم الرابع عشر أو بعده.

وفي العصر القبطي، كان أول احتفال عائلي بالطفل يتم في اليوم السابع، فتدعو العائلة الكاهن ليبارك الوليد، ويرفع صلاة شكر لله من أجل سلامة الوالدة، وتسمى «صلاة الطشت»؛ نظراً لاستخدام الطشت في غسل الطفل في ذلك اليوم، وخلال هذا الطقس يشترك الكاهن مع الوالدين في اختيار اسم قبطي للوليد - يختارونه غالباً من أسماء: القديسين والشهداء والمشهورين بمثلهم العليا، ولهم في ذلك طرق مختلفة: فالبعض يختار اسم القديس الذي ولد الطفل في يوم عيده أو ذكرى استشهاده، والبعض يختار سبعة أسماء لقديسين مختلفين، ويطلق أسماءهم على سبع شمعات، والشمعة التي تستمر مضيئة إلى آخر الحفل، يطلقون الاسم الذي تحمله على الوليد، وأحياناً يكون الاسم قد أعد من قبل بأن نذر أحد الوالدين تسمية الوليد باسم القديس الذي استشفع به في وقت ضيقته.

ودفع حب المصريين للقديسين والشهداء إلى إطلاق أسمائهم على أبنائهم، سواء كان اسم القديس من أصل مصري، أو يوناني، أو سرياني.

الأمر الذي اختلط على البعض فجعلهم يتشككون في مصرية حاملي هذه الأسماء. فكانوا ينسبون مشاهير العلماء والقديسين المصريين إلى اليونان لمجرد أن الاسم أصله يوناني^(٤).

وتتضح مظاهر الاحتفال، باليوم السابع لميلاد الأطفال بمصر، في العصر الإسلامي؛ حيث تبدأ الحفاوة بالطفل منذ مولده.

فكانت القابلة تحضر قبل الوضع دون اتفاق على أجر معلوم، وحدث لذلك كثير من المنازعات والمشاحنات، وإذا دخلت القابلة بيتاً حرماً على غيرها من القابلات دخوله، ويعطى ذلك بزعمهن أن دم المولود ودم أمه قد وقع على يد القابلة الأولى فلا يدخل غيرها فيه، ومن فعلت ذلك منهن وقع بينها وبين القابلة الأولى وأهل البيت خصام وشجار، ويعتقد أن فعل ذلك محرم.

وقد جرت العادة على أن تأخذ القابلة الثوب الذي نزل فيه المولود، ولاحظ ابن الحاج أنه إذا كان أهل المولود فقراء تركوه بدون عناية حتى لا يخسرون الثوب الذي سوف تأخذه القابلة على حين كان البعض يتفاخر بالثوب الذي نزل فيه المولود.

ويستقبل المولود بالزغاريد وضرب الدفوف والرقص ويستمر ذلك طوال الأيام السبعة ليلاً ونهاراً؛ فكل من تأتى مهنة يحدد لها اللهو واللعب والرقص، وكذلك كانت توضع المزامير والأبواق على الأبواب^(٥)، ويبدو أن هذه مبالغة؛ فمن غير المعقول أن الوالدة تحتل هذا الزمر والطبل على الأقل في اليومين الأولين^(٦).

وعند قطع سرّة المولود، يجتمع حوله حشد كبير من الأطفال. وقد شاع في تلك العصور اعتقاد بأن كل من لا يحضر قطع سرّة المولود من الأطفال تحول عيانه، وربما يكون كثير البكاء في طفولته، وكانت العادة أن يبقى أهل الوليد على السكين التي قطعت بها عند رأسه مادامت أمه جالسة عنده، فإذا قامت حملتها معها، وتظل تفعل ذلك أربعين يوماً حتى لا يصيبها شيء من الجان حسب اعتقادهم، وأيضاً إذا حتمت الضرورة على الأم مغادرة المنزل لأمر ما ولم يكن عندها من

يجالس المولود، أن تضع بجواره كوباً مملوءاً بماء، وشيئاً من الحديد، وكان المولود الذكر يلقي عناية أكبر من الأنثى، ويتعين على والده أن يقيم «وليمة مولود ذكر»، يدعو إليها الأهل والأصدقاء، ويفرطون في عمل ألوان الطعام الفاخر، هذا عدا مظاهر التكريم التي تضاعف لأم المولود في هذه الحالة.

وفي ليلة السبوع، يوضع عند رأس المولود الختمة واللوح والدواة والقلم ورغيف من الخبز وقطعة من السكر إن كان فقيراً. أما إذا كان المولود من ذوى السعة، جهزوا له رغيفاً كبيراً وقمماً من السكر وطبقاً من الفاكهة، وقُفّة من النفل ويسمونه بالنشور، وشمعاً. ويفرق كل ذلك في صبيحة تلك الليلة، وكان الناس، في تلك العصور، يعتقدون أن من يأخذ تلك الأشياء تناله البركة ولا يصيبه الصداغ، كما كانوا يعتقدون أن الملائكة تكتب بالدواة والقلم ما يجرى على المولود في عمره إلى حين موته.

كذلك كانت تعمل للمولود عصابة يكتب عليها سورة يس أو غيرها من آيات القرآن الكريم ويعصب بها في يومه السابع.

وأيضاً، كان يؤتى ببعض الملح؛ يصبغ بعضه بالزعفران، والبعض الآخر بالزنجرار، ويخلط فيه شيء من الكمون الأسود ويوقد الشمع الذي عند رأس المولود. وتلبس الأم ثياباً حسنة ويدن بها ويولدها في البيت كله والقابلة أمامها حاملة المولود، وأمام القابلة امرأة أخرى تحمل طبقاً به الملح المخلوط، وتقوم بنثره في أرجاء البيت يميناً ويساراً فضلاً عن إحراق نوع من البخور خاص بالولادة يزعم أنه ينفع من الأمراض والكسل والعين والجان والشر كله^(٧). ومن العادات المتبعة في هذا اليوم، عند أغلب الناس أن يقوم أهل المولود بعمل الزلابيا أو شرائها، وكذلك تعمل العصيدة^(٨)، ويفرقون ذلك على الأهل والجيران كما يفرقون النقل.

كذلك لا بد من كسوة جديدة لأهل البيت، وكذلك تجديد كل ما يحتاج إليه البيت حتى الحصير لا بد من تجديده إلى غير ذلك^(٩).

وإذا كانت الأسرة ميسورة الحال ومولودها ذكر، يحق للمولود أن تذبح له ذبيحة ويدعى لها الأهل والجيران، وعلى أهل المولود تسمية وليدهم حين ذبح العقيقة، أما إذا كان أهل المولود ممن لا تجب عليهم العقيقة لفقرهم، فإنهم كانوا يسمون المولود في أى وقت^(١٠).

وتدور بنا عجلة الزمان لنرى ماذا يفعل المصريون من ممارسات في السبوع خلال العصر الحديث، ولحسن الحظ،

كان هناك من وصف احتفالية السبوع من علماء الحملة الفرنسية في مؤلفهم الشهير «وصف مصر»^(١١). وبعد هذه الدراسة بنحو خمسة وثلاثين عاماً، نجد إدوارد وليم يتناول، أيضاً، هذه العادة في كتابه الشهير «المصريون المحدثون»^(١٢).

في «وصف مصر»، كتب «كونت دي شابرول» عن السبوع قائلاً: في اليوم السابع لمولد الطفل، تجمع الوالدة صديقاتها، وتقضى اليوم كله في لهو معهن.

وتنقضى الفترة بين الوجبتين في غناء ورقص، تقوم به العوالم. وبعد الغذاء، يتم حفل تعميد الطفل الجديد، ويطلق على هذا الحفل اسم السبوع، وهو عبارة عن نزهة في كل حجرات مسكن الحريم، وتمشى واحدة من الخاديمات الرئيسيات على رأس الاحتفال حاملة صينية من النحاس وضع فوقها، وبشكل دائري، عدد من الشموع يعادل عدد النساء اللاتي يشاركن في هذا الاحتفال، وهذه الشموع مضاءة، وألوانها متعددة، ويسير بعدها القابلة الموكلة بالطفل، وعلى جانبيها خادمتان تحمل صغراهما موقداً من النحاس الأصفر، وتحمل الأخرى طبقاً يحتوي على حبوب شعير وقمح وعدس وفول وأرز وملح بحري وبخور؛ أى سبعة أصناف بعدد الأيام التي انقضت منذ مولد الطفل.

وتمشى الأم، بعد ذلك، تحيط بها العوالم وأقرب صديقاتها إليها، وتشكل الزوجات الأخريات آخر مجموعة في الموكب، وفي أثناء السير، تعزف موسيقى صاخبة للغاية، وفي كل مرة يدخل فيها الموكب حجرة من حجرات الحريم، تأخذ القابلة حفنة من الحبوب والبخور بيمينها، وترمي بجزء منها في الحجرة، ويرد عليها بزغاريد طويلة جداً، ويصبح إيقاع الموسيقى أسرع وأكثر صخباً، وتحاول النساء السير فوق الحب المنتشر في كل مكان.

وعند العودة إلى حجرة الحريم الرئيسية، توضع صينية الشموع على كرسي بدون مسند، موضوع وسط الحجرة، وتأتي كل واحدة من المشتركات لتضع قبضة من البارات^(١٣)، وترمي الفتيات الصغيرات والخاديمات على الشموع ليتنازعن عليها. وبعد ذلك، تحمل القابلة الصينية وتحصى دخلها من النقود التي تجدها عليها، والتي أُلقيت من أجلها.

وينتهى الحفل بزيارة للطفل، وتزين رأسه بقطع من النقود الذهبية، التي تقدم له باعتبارها هدية، أو توضع في مناديل غالية تحت رأسه^(١٤).

يصف «لين» الاحتفال بالمولود، فيذكر «أن اثنتين أو ثلاثاً من الغوازي يقمن بالرقص في صبيحة اليوم التالي للولادة أمام المنزل أو في باحته. وتغدو الفرحة فرحتين عند ولادة الذكر وتكتسب الاحتفالات بقدمه أهمية أكبر من ولادة الأنثى.

تنهك نساء المنزل، بعد أيام قليلة من الولادة، في اليوم الرابع أو الخامس، عامة؛ سواء انتمين إلى الطبقة الميسورة أو المتوسطة في إعداد أطباق المفتقة والكشك واللابة والحلبة ثم يرسلنها إلى الصديقات والقريبات، والمفتقة عبارة عن مزيج من العسل والقليل من الزبدة المصفاة وزيت السمسم، إضافة إلى المعطرات والبهارات المسحوقة معاً، ومن الممكن تزيين هذا الطبق بالبندق، وتتألف اللابة من كسر الخبز وفتاته والعسل والزبدة المصفاة مع شيء من ماء الورد؛ تذوب الزبدة في المقلاة على النار أولاً، ثم يضاف إليها الخبز المكسر والعسل. وتحضر الحلبة من الحبوب الجافة المغلية، وتحلى بالعسل وهي على النار.

تقوم صديقات الأم بزيارتها وتهنئتها في يوم «السبوع»، وإن كان المولود قد أبصر النور في عائلة غنية تغنى له العوالم في الحريم، أو يعزف الألاتية ابتهاجاً بقدمه، أو يتلو الفقهاء ختمة من القرآن في إحدى الحجرات السفلية، وتساعد الداية الأم في الجلوس على كرسي الولادة أملاً في الجلوس عليه ثانية في ولادة أخرى، وتعتبر الداية أن جلوسها قال خير. تحمل الداية الطفل ملفوفاً بشال أنيق غالي الثمن، وتقوم إحدى النساء بضرب «الهون» النحاسي حتى يعتاد المولود، حسب الاعتقاد السائد، على الصخب فلا يخشى، لاحقاً، الموسيقى وأصوات الفرع الأخرى. ثم يوضع الطفل في منخل ويهز هزاً، وفي تلك العملية منفعلة لمعدته، ثم ينتقلن به بعد هذه بين مختلف حجرات الحريم يصحبه لفيف من الفتيات أو النساء؛ تحمل الواحدة منهن عددًا من الشموع المضاءة، المتعددة الألوان، أحياناً، مقطوعة نصفين ومثبتة في كتل عجينة الحناء فوق صينية مستديرة، وترش الداية أو غيرها، في ذلك الوقت، مزيجاً من الملح وعشبة الشمر* فوق أرض كل حجرة، أو تكتفى بنثر الملح وحده، بعد أن تكون قد وضعت المزيج في الليل فوق رأس الطفل مردهة؛ «الملح في عين اللي لا يصلح» على النبي صلى الله عليه وسلم، أو «الملح الفاسد في عين الحاسد»، وتعتبر عملية رش الملح عملية وقائية لحافظة للأم وطفلها من العين الحاسدة، ولا بد أن يذكر كل الحاضرين

* الشمر من الأعشاب الطبية.

الرسول (صلعم)، فيقولون: «اللهم بارك على سيدنا محمد، ثم يلف الطفل ويوضع فوق فرشاة ناعمة أو فوق صينية فضية، ويدور بين النساء الحاضرات اللواتي يتأملن وجهه قائلات: «اللهم بارك على سيدنا محمد، وربنا يعطيك طول العمر، وغيرها من عبارات الدعاء، ويضعن، عادةً، فوق رأس الطفل أو إلى جانبه منديلاً مطرزاً، فيه قطعة ذهبية ملفوفة في إحدى حافات هذا المنديل، وتعتبر هدية المنديل ديناً مفروضاً على الأم تجاه واهبته في أول فرصة سانحة، أو هو رد لدين قديم مساوٍ للقيمة الموهوبة نفسها. تزين القطع المقدمة رأس الطفل سنوات عدة، كما تحصل الداية بدورها على هديتها بعد الانتهاء من نقوط الطفل. وتثبت فوق رأس المولود النائم، خلال الليلة التي تسبق «السبوع»، دورقاً مملوءاً بالماء، إن كان الولد ذكراً، أو قلة إذا كانت أنثى، ويلف عنق قنينة الماء، هذه، بمنديل مطرز، تحمل الداية القلة أو الدورق فوق صينية، وتجوب بها بين النساء اللواتي يضعن النقوط لها (ويقتصر على المال) فيها. وفي المساء، يقيم الزوج حفلة لأصدقائه مشابهة للحفلات الخاصة الأخرى^(١٥).

لم يذكر لنا الكاتبان سواء كاتب الحملة الفرنسية أولين، عن أية منطقة روى مشاهدتهما عن السبوع وإن كان، غالباً، أن هذا ما شاهداه في القاهرة.

دفعنا ذلك إلى قراءة رواية شهود آخرين عما شاهدوه في يوم السبوع؛ أحدهم مصري هو الدكتور/ مصطفى فهمي، ويحكى مشاهداته عن الواحات الداخلة؛ حيث زارها للعمل باعتباره طبيباً عام ١٩٠٥، والثاني كان باحثاً أجنبياً اسمه S. H. LEEDER كتب عن أقباط مصر في صعيدها عام ١٩١٤، والثالثة أنثروبولوجية بريطانية هي الآنسة وينفريد بلاكمان وكتابها تحت عنوان «فلاحو الصعيد»، وقد جمعت مادتها في الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٦ م.

ويذكر لنا الدكتور مصطفى فهمي ما كان يحدث عندما تلد المرأة ذكراً كان أو أنثى، أنه كان يقلب لها بيض في سمن تأكله مع قابلتها ويسمى (دحي الملوك)، ثم تذبح لها فرخة مباشرة تشرب خلاصتها وتأكلها بمفردها لتحل محل المولود في بطنها حسب اعتقادهم، وبعد قليل تعمل لها الحلبة بالبالح أو بعسله لتطرد الدماء، على فكرتهم، وتمضى بعد ذلك بقية أسبوعها كحياتها المعتادة في الأكل والمشرّب. وفي الليلة السابعة، يحتفل بالمولود؛ فيوضع على رأسه إبريق من فخار مملوء بالمياه ومحلى بحليتهم، ثم يضعونه في طشت به ماء، ثم يؤتى بسراج من الفخار به سبع فتائل عائمة في الزيت،

وتشعل هذه الفتائل بعد تلقيب كل منها باسم ذكر أو أنثى حسب نوع المولود، وآخر فتيلة تبقى، يلقب الطفل باسمها، ويمسحونهم يكتب سبعة أسماء في سبع ورقات تلف، ويخرج واحدة منها رجل يعتقدون فيه الصلاح، ويسمى الطفل بالاسم الذي فيها.

وفي هذا اليوم (١٦)، تغربل القابلة الطفل في غربال من قمع أو أرز طارقين، في هذه الأثناء، على هون أو حلة من نحاس، ثم بعد ذلك تأخذه، وتطوف به سبعة منازل عند الأحباب راشدة الأرز أو القمح في طريقها وداخل كل منزل (١٧).

أما ليدر S.H. LEEDER، فيروى عن السبوع لدى المصريين الأقباط بالصعيد؛ حيث كان هناك عام ١٩١٤م، فيقول: تعتبر اللبلة السابقة هي المناسبة الأولى التي يأخذ فيها الوليد حماماً، ويحفظ بالمياه التي استحم فيها الطفل في ماجور (إناء كبير من الفخار)، ويؤتى بإبريق كبير من النحاس لغسل الأيدي، ذلك إذا كان المولود ذكراً، وقلة من الفخار إذا كانت المولودة أنثى.

وفي كلتا الحالتين، يزخرف الوعاء بزخارف مميزة تشير إلى جنس المولود؛ فالإبريق يزين بطربوش أحمر أو غطاء للرأس وساعة وسلسلة، والقلة بمنديل وحلق وأية حلى نسائية تشير إلى ثراء الأبوين، وحول حافة الإبريق أو القلة توضع ثلاث شمعات، وعادة يكون عددهم سبع شمعات حيث يشعلن معاً.

ويختار الأبوان والأصدقاء ثلاثة أسماء يطلق على كل شمعة اسم، والشمعة التي تستمر مشتعلة بعد انطفاء الشمع الآخر يسمى المولود بالاسم المطلق على هذه الشمعة.

هذه هي تقريباً العادات التي ترجع أصولها، بالتأكيد، إلى أساطير مصر القديمة؛ حيث يعتقد في حضور الحاتحورات السبع عند مولد كل طفل، وهي التي في يديها القضاء والقدر والموت.

وتعتبر القابلة أهم شخصية في هذه الاحتفالات، وتحضر القابلة كميات قليلة من مختلف أنواع الحبوب كالقمح والذرة والفاصوليا والعدس وغيرها، وتقسم هذه الحبوب إلى أقسام؛ كل قسم يشتمل على كل نوع منها وتضيف إليها بعض المكسرات، وتضع قسماً منها في الإبريق أو القلة، وقسم آخر تضعه في قطعة قماش وتضعها في وسادة أو في كيس مخدة،

ولابد من نوم الطفل على هذا الكيس، والقسم الثالث يلف في قطعة قماش ويوضع تحت المخدة التي تنام عليها الأم.

في الصباح، يؤخذ الطفل من سريره ويوضع في الغربال ويهز، بالضبط، كما يهز القمح، حينئذ تأخذ القابلة «هونا» من النحاس الأصفر، وتقترب من الطفل، وتدق «الهون» بأعلى صوت ممكن، قائلة في أذن الطفل: «اسمع كلام أبوك»، ويدقات أخرى تقول: «اسمع نصائح أمك»، وتخطو الأم ثلاث مرات فوق الطفل الذي ينام في الغربال. وبعد ذلك، يؤخذ الإبريق أو القلة من الإناء، ويرش الماء الذي في الإناء فوق عتبة الغرفة، ويحاول كل الضيوف خطف بعض حبات الفول من الإناء واضعين مكانها بعض النقود بوصفها هدية للقابلة، وتضع كل سيدة حبات الفول التي أخذتها في كيسها باعتباره حجاباً ضد الفقر.

تتعاقب بعض الأحداث الشيقة؛ حيث يجتمع الأطفال معاً، ويعطى لكل طفل شمعة طويلة ويبدأون من الحجرة التي بها الطفل المولود، ويتغنون بأغان تقليدية للأطفال في الشرق، وفي أغلب الحالات، تكون الأم في ملابس بيضاء حاملة طفلاً في حضنها، وأحياناً تقود القابلة الأطفال نائثة الحبوب والملح في الطريق، ومن وقت لآخر يوجه الأطفال الأغاني إلى الطفل المولود مستخدمين أياديهم وأرجلهم، واقفين في دائرة، وعندما ينتهي الموكب من زيارة كل غرفة المنزل، تعود الأم ومعها طفلها إلى غرفتها حيث تترك لكي تستريح.

ولهذه المناسبة، أيضاً، يقوم أجداد الطفل، من جهة الأم، بعمل حلوى في منزلهم وكيك تسمى Kumaga، كمامجة، ويرسلونه مع كميات من المكسرات كالجوز واللوز للأسر التي لها علاقة بهم.

ولا يسمح للأم بمغادرة المنزل قبل أربعين يوماً من تاريخ الولادة، وحينئذ تزور الحمام، وعندئذ تصبح حرة من أي قيد (١٨).

وبعد ليدر Leeder بسنين لا تتعدى سنوات عشر، تأتي الأنثروبولوجية الإنجليزية ويفريد بلا كمان لتكتب عن السبوع ضمن موضوعات كتابها «فلاحو الصعيد»، والذي استمرت تجمع مادته لمدة ست سنوات تقريباً، في الفترة من ١٩٢٠ م إلى ١٩٢٦ م؛ حيث تدون ملاحظاتها:

«في اليوم السابع تحضر القابلة وتغسل الطفل وكذلك الأم، ومياه الاستحمام هذه تكون مجهزة من اليوم السابق؛ حيث توضع في إبريق معدني موضوع في طشت وكلاهما يوضع بجوار الأم وولدها، ويطلق على هذه المياه مياه البركة».

وقد لاحظت أن سبحة الأب تلف على الإبريق بينما يربط مندليل أخت المولود على فوهة الإبريق، وذلك إذا كان المولود ذكراً، وإذا كان المولود أنثى تضع الأم عقدها الذهبي ومندليلاً من الحرير حول القلعة. وقيل لها: «إن هذا التزيين يعمل لترضية الملائكة، حتى لا تؤذى الأم أو طفلها»، والملائكة هنا، هم قرناء الأب والأم والوليد، وبعد استحمام الطفل، يشرب الماء المتبقى في الإبريق رجل معمر؛ حيث يعتقد أن هذا يجعل الطفل يبلغ سن الرجولة.

في ليلة اليوم السابع، يؤتى بسلتين أو ثلاث، تحتوي على: ملح، فاصوليا، حبوب الحلبة، عدس، قمح، نبات يشبه البرسيم، وذرّة، توضع في الحجرة التي بها الأم وطفلها. وأحياناً تملأ إحدى السلال بخبز، غالباً ما يكون على شكل حلقات (كعك)، وفي إحدى هذه السلال يوجد غريال كبير؛ حيث ينام الطفل فيه طوال الليل، وعندما تأتى القابلة في صباح اليوم التالي، تكون الأم قد أخذت بعض الحبوب من إحدى السلال وغسلتها ووضعتها في الغريال؛ حيث يوضع عليها الطفل.

حينئذ، تهز القابلة الغريال بالطفل، وفي اللحظة نفسها، تضرب الأم على حافة طشت معدني بكوز صفيح، وأعتقد أن الأم لا تقوم بهذا الطرق في كل الحالات، ولكنني شاهدتها في احتفال كنت به، وبهز الطفل في الغريال عدة مرات. وتعاد الحبوب التي في الغريال إلى السلة.

وتأخذ القابلة الطفل، حينئذ، على ذراعيها وتغطيه بقماش من قطن أبيض، وقطعة القماش هذه تكون موجودة في إحدى السلال التي بها الحبوب، ثم يحمل الطفل إلى كل غرف الطابق الأرضي، وأيضاً خارج المنزل. وفي هذه الأثناء، تنثر القابلة بعض الحبوب، حيثما تسير، مرددة الصلاة على النبي.

وبعد ذلك، يؤخذ الطفل مرة أخرى إلى حجرة الأم؛ حيث تكحل القابلة عين الطفل بالكحل الذي أحضرته معها، ويتم تكحيل عيني الطفل بأن تغمس القابلة الريشة في الكحل، وتفتح عين الطفل، وتمرر الريشة عبر كل عين في حركة دائرية.

بعد ذلك، تضع حول رقبة الطفل الحبل السري ملفوفاً داخل قماش من القطن على شكل عقد وجواره خيط به سبع حبّات فول وكيس قطن يحوى كميات صغيرة من مكونات إحدى السلال من الحبوب السبع، وبالإضافة إلى التعويذات السابقة، يعمل للطفل، أحياناً، تعويذة من حديد سميكة يلف

بشكل خاص، ويعلق، أيضاً، حول رقبة الطفل بجوار التعويذات السابقة، وهذه خاصة ببكاء الطفل؛ فعندما يبكي يمسكها بيديه وبهزها، وتأخذ القابلة - كأجر لها - ملاء سلة كبيرة من الذرة وبعضاً من الخبز والتمر والنقل، وأحياناً بعض النقود، ويعطى، غالباً، للأب بعض من الحبوب السبع، وقد من الملح لينثرها في حقله على اعتبار أن ذلك حركة أو رقية سحرية؛ حيث يعتقد أن ذلك يجعله يحصل على محصول وفير.

في بعض مناطق مصر العليا، تضع القابلة، في اليوم السابع، خليطاً من عصير البصل والملح وزيت، وعادة بعض الكحل؛ حيث تأخذ الفرشاة وتغمسها في الخليط، وتفتح عين الطفل وتمر بالفرشاة فيها من اليمين؛ اعتقاداً بأن هذا سيعطى الطفل عيوناً واسعة مفتوحة مليئة بالحياة.

وتعتبر تسمية الطفل جزءاً من احتفالية السبوع؛ فإذا كان الوالدان قلقين ولا يعرفان أى الأسماء أجمل وأسعد لذريتهم، فهم يتبعون التالي: تحضر، عادة، أربع شموع، وأحياناً تكون الشمعات الأربع ملونة بألوان مختلفة، ويكتب على كل منها اسم، وتشعل الشمعات الأربع مرة واحدة، وآخر شمعة تستمر مشتعلة يسمى الطفل بالاسم المطلق عليها.

والأولاد الذكور ذوو مكانة عالية عن البنات، فإذا كان المولود ذكراً تتخذ احتياطات كثيرة لتقيه شر العيون الشريرة وشر الحسد، وأحياناً ترشى القابلة لكى تحتفظ بجنس المولود سراً. وإذا أعطيت مالا كثيراً، فإنها تعلن للفلاحين أن المولود بنت، وقد قيل لى عن حالة امرأة لم تعرف هى أو زوجها جنس وليدها لمدة تزيد عن الثلاثين يوماً.

ولمزيد من الحماية وزيادة في الاحتياط من العين الشريرة يلبس الولد، غالباً، ملابس بنت لمدة عامين؛ وبذلك يرسخ في ظن الفلاحين أن المولود بنت^(١٩).

ونلاحظ في وصف دى شابرول ولين، وربما غيرهما، ذكراً للعوالم والغوازي، ويبدو أن هذا وصف مبالغ فيه؛ لأننا، كما نعرف، أن السبوع احتفال منزلى عائلي يقتصر على الأحياء، وغالباً لم يفرق هؤلاء الكتاب بين العوالم والأهل؛ فكل من غنى ورقص يعتبر لديهم من العوالم، ولنفترض، جذاً، أن هذا قد حدث، فربما تكون حالة نادرة، كأن تكون أسرة لم ترزق بمولود لفترة طويلة، أو أسرة لا يعيش لها أطفال؛ إذ لا نستطيع أن نعمم الظاهرة الخاصة جداً والنادرة ونصفها كأنها ظاهرة عامة.

ونتهى من تقلب صفحات التاريخ، وقراءة ما خطه الكتاب، واجدين أن هناك صفحات غنية، وأخرى ليست بها أية معلومات، واضعين في الحسبان أن ما كتب، غالباً، ليس وصفاً تفصيلياً لما حدث، وإنما تناول الخطوط العريضة، وعلى أية حال، فقد أعطانا فكرة جيدة عما كان يحدث في سبوع الطفل (٢٠).

وفأتى، الآن، إلى آخر صفحات التاريخ وهى صفحات ليست مقروءة كالسابقة ولكنها مسموعة ومرئية؛ حيث عايش أصحابها الحدث وشاركوا فيه، بل ربما كانوا هم قائدو هذا اليوم المشهود فى حياة الطفل وأهله.

وعندما تكون المادة المطلوبة من زماننا، فإنها تكون مادة وفيرة، ولغزارة المادة الموجودة من تسجيلات ميدانية إلى كتابات منشورة؛ لذلك سيختار الباحث بعضاً منها خاصة تلك التى قام بجمعها، محاولاً، قدر المستطاع، أن تمثل مناطق مقابلة فى مصر، فضلاً عن تمثيلها لمسلمى ومسيحي مصر.

فى عين شمس بالقاهرة، يبدأ الاحتفال بالسبوع فى اليوم السادس؛ حيث توضع صينية بها ماء وفول. وكل من جاء لمباركة أهل الوليد يضع بعض الفول المعدنية فى الصينية، والداية هى التى تأخذ هذه الفول فى اليوم الثانى من (السبوع).

أيضاً، إذا كان المولود ذكراً أحضر إبريق، وإذا كانت أنثى أحضرت قلة - الرمز مفهوم طبعاً - ويلبس للإبريق أو للقلة عقد ورد أو سلسلة أو أية أشياء أخرى، وتوضع هذه الصينية والقلّة أو الإبريق، وأيضاً الشمع، بجوار رأس الوليد.

تقطع سرّة الوليد إذا لم تكن قد سقطت، ويتم تحميم الوليد فى المساء، وتلف السكينة والمقص للذنان استخداماً فى قطع السرّة فى قطعة القماش (غياره) التى خلعتها قبل الاستحمام وتوضع تحت رأسه. وحسب اعتقادهم، فإن هذا يطرد الأرواح الشريرة، وأيضاً توضع سبعة أنواع من الحبوب كالعدس، الفاصوليا، القمح، الذرة، الأرز، لوبيا، بسلة وغيرها. المهم أن يكون العدد سبعة بالإضافة إلى الملح، ويوضع هذا كله بجوار رأسه.

يشعل الشمع فى المساء، ويستمر مشتعل حتى موعد نومهم وإذا أرادوا إطفاءه يطفئونه باليد وليس بالنفخ، لأن هذا، أيضاً، حسب اعتقادهم، حرام. سابع يوم عصراً يبدأ التسبيح للوليد؛ حيث يؤتى بغربال ويوضع فيه بعض من الحبوب السابقة،

وتفرش قطعة قماش، ويوضع الطفل فى الغربال، ومعه الغيار والمقص والسكينة لكى تطرد الأرواح الشريرة، ثم يوضع الغربال على الأرض وتقوم الأم بتخطيته سبع مرات مع ذكر بعض الأقوال؛ وذلك لكى يكتسب الطفل مناعة إذا تخطته أمه أو أى شخص آخر بعد ذلك؛ لأنه يمكن أن يصاب بمكروه، بعد ذلك يهز الغربال، ويدفع فى الأرض برفق، وفى الوقت نفسه، تكون هناك سيدة تدق «الهون» النحاس مع ترديد بعض العبارات؛ وذلك حتى لا يخاف الوليد بعد ذلك من الصوت العالى.

بعد الانتهاء من إلقاء النصائح أثناء دق «الهون»، وهز الغربال (٢١)، تحمل الأم وليدها وتلف البيت، هى ومن معها ويرفقتهم الأطفال، ممسكين بشموع مضاءة وتتقدمهم القابلة أو أية سيدة أخرى ترش الملح الذى كان بجوار الوليد فى اليوم السابق مرعدة كلمات لمنع الحسد وجلب السعادة، ويرددون أيضاً الأغنية الشهيرة:

برجالاتك برجالاتك حلقة ذهب فى وداناتك
أحجالاتك برجالاتك حلقة ذهب فى وداناتك (٢٢)

بعد هذه الجولة للمولود، يعودون مرة أخرى حيث يوجد الغربال، وتلتقط إحداها الحبوب التى فى الغربال وتنتثرها على الأطفال، ثم تخرج الغربال؛ حيث يجرى الأطفال خلفه، وتلك الدرجة للغربال، حسب اعتقادهم، تجعل المولود نشيطاً فى مستقبل حياته، ويعمل للمولود عقد من سبع حبات فول بالإضافة إلى كيس به السرّة (٢٣)، وبعض من الملح وعملة معدنية لاعتقادهم أن هذا سيجعله كثير الرزق، وأحياناً توضع لقمة من العيش وسبع حبات أخرى غير الفول، ويعلق هذا الكيس أو الحجاب بعد انتهاء السبوع على صدر الطفل، وجدير بالذكر أن قماش هذا الكيس أو الحجاب لا يقطع بمقص، ولكن باليد، وأيضاً لابد من أن يخيّط باليد (الكفن لا يقطع بمقص) ويستمر الحجاب مع الطفل إلى أن يكبر ويبلغ من العمر عاماً، فيفك الحجاب، وتعطى له القطعة المعدنية ليصرفها.

وتقوم القابلة بعمل عدة عقود أخرى من الفول كل عقد به سبع حبات؛ حيث يعطى للأطفال الذين يقومون بشيكه بدبوس على الصدر.

عند انتهاء حفل السبوع وخروج الأطفال، تقف واحدة على الباب ممسكة ببعضاً من الحب الذى كان فى الغربال، وكل طفل يخرج، يأخذ بعضاً من تلك الحبوب، ويتم تفريق السبوع، وهو عبارة عن: ملابس ونقل وأية أشياء أخرى.

بالزيت المقدس^(٣١)، ثم يلبسه ملابس جديدة، ويسقى أى زرع أو شجرة بمياه الطشت.

وصلاة الطشت تعتبر بديلاً مؤقتاً للتعيميد؛ حيث إنه من المفروض أن يتم تعيميد الطفل بعد الولادة مباشرة؛ ولكن لأن الأم فى حالة من النجاسة تستمر أربعين يوماً فى حالة الولد، وثمانين يوماً فى حالة البنت، وتود حضور تعيميد وليدها فيؤجل حتى تكون كاملة الطهارة ويستعاض، مؤقتاً، عن التعيميد بصلاة الطشت التى تحمى المولود من الشيطان الذى يحضر للمولود فى الأيام التى قبل التعيميد.

وفى زاوية الناعورة بمحافظة المنوفية، بعد الولادة يوضع بجوار المولود ملح ورغيف فى طبق أو غريال، ويستمر هذا الطبق بجوار المولود إلى اليوم السابع؛ حيث يرمى لكلب يأكله، أو أى حيوان، أو يلقى فى التربة.

ويعتبر هذا بركة تحرس المولود، ويبدأ السبوع، أيضاً، من الليلة السابعة؛ حيث يحضر أهل المولود سبع حبوب (كما سبق) وملح وشبة وفاسوخة للرقوة - يعتبر الملح مبروك - يوضع الملح والحبوب فى ورقة والشبة والفاسوخة فى ورقة أخرى، وتقوم القابلة بعمل الرقوة للملح والحبوب، فتقول^(٣٢):

سميت بسم الله الرحمن الرحيم

مديت ايدى واتكلت على سيدى

مديت ايدى واتكلت على ربى

مديت ايدى اليمين واتكلت على ربى الكريم

مديت ايدى الشمال واتكلت على ربى الرحمن

بسم الله الرحمن الرحيم

الأولة بسم الله والثانية بسم الله والثالثة بسم الله والرابعة بسم الله والخامسة بسم الله والسادسة بسم الله والسابعة رقوة محمد بن عبدالله.

رقى ناقته من رفقة^(٣٣) حطها العليق^(٣٤) ماضقة^(٣٥) كانت تنين^(٣٦) صبحت تشيل بقدرتك يا عظيم، كانت عسير صبحت بإذن الله الكريم رقاها واسترقاها.

كلت عليقتها وشريت ماها^(٣٧) قلها يا لعنة يا ملعونة، ياخرابة الدور^(٣٨) يا عمارة القبور، حيدى^(٣٩) عن ولاد الناس، لاوديكى بحر الغطاس، واحلب عليك بالرصاص، لاينعم ولاينداس.

فى بعض الأحيان، يُعمل أرز باللبن ويتم توزيعه على الجيران، (عشان الملايكة)^(٢٤). أما المياه التى كان بها الفول، فتلقى تحت شجرة خضراء حتى تصبح حياة الوليد مزدهرة، ولا تختلف مظاهر الاحتفال بالسبوع عند المسيحيين عنه عند المسلمين كثيراً؛ حيث إنه فى كثير من احتفالات السبوع يقود الحفل قابلات مسلمات عند المسيحيين والعكس أيضاً. وطبيعى أن يتوسل صاحب كل ديانة بأنبيائه وأوليائه وقديسيه أثناء الدعاء للوليد.

وهذه بعض الممارسات التى قرأت عنها فى بعض احتفالات السبوع لدى المسيحيين وإن كانت تؤدي، أيضاً، لدى المسلمين.

عند تخطية الأم فوق الغريال تمسك إحدى السيدات بسكينة فى يدها اليمنى؛ حيث تكون الأم على يسار القابلة والسكينة إلى يمينها، وعندما تخطو الأم فوق الغريال، تأخذ السيدة السكينة فى شكل نصف دائرى إلى المكان الذى كانت فيه الأم، ويستمر ذلك لسبع مرات، وتقوم الأم بتخطية البخور سبع مرات أيضاً.

فى إحدى الحفلات كانت توجد بيضة مسلوقة أعطيت لرجل كبير فى السن ليأكلها لكى يعمر الوليد مثله.

يتم تكحيل^(٢٥) الوليد صباح اليوم السابع، وتسمى المياه التى فى الصينية التى بها القلة^(٢٦)، أو الإبريق: «ميه الملايكة»^(٢٧).

وتروى الآنسة فوزية سعيد أن من قام بسبوع^(٢٨) أختها سيدة مسلمة هى أم حسين، وكانت تستحثهم على القيام بطقوس السبوع^(٢٩) قبل غروب الشمس؛ حيث كانوا ينتظرون القسيس لكى يقوم بصلاة الطشت، وأرسل لهم القسيس طالباً منهم أن يحتفلوا بسبوعهم، فحضره ليس ضرورياً؛ حيث يمكن أن يقيم صلاة الطشت بعد ذلك.

كما أنه لايعمل حجاب للطفل، ولكن يعلق على صدره «قونة»، وهى مصغر «أيقونة»، عليها صور للسيد المسيح عليه السلام، أو السيدة العذراء عليها السلام، أو مارى جرجس، أو أى من القديسين، وتعتبر صلاة الطشت^(٣٠) هى الممارسة المضافة أو الزائدة لدى المسيحيين، وتبدأ بأن يقوم القسيس بالصلاة على المياه الموضوعة فى طشت أو بانىو، ويوشم المياه بأن يرسم عليها علامة الصليب دون أن يلمسها، ثم يقوم بخلع ملابس الوليد ويضعه فى الماء. ويوشم الوليد، أيضاً،

قالت يا محمد يابن عبدالله خذ على عهد الله
لأكون والخاين يخون الله، لأكون شب^(٤٠) في
مراقبة أو عيل في قماطه، يا شيال الحمل يا قطب
الرجال.

أنا بارقيكي والرب يشفيكي، أنا بارقيكي من كل
عين تأتيكي، أنا بارقيكي والرب يشفيكي، يا شافي
يا عافي يا عالم بالظاهر والمخفي، بكفيكي شر من
كان على الأرض يدب، ويمشي بسورة الإنس والجن
والآفات والوحش باكتاب الأكتاب يا خالق الأرزاق
تكتب بينا وبين الأذى حجاب. إذا اتعسرت ينزل
فرج من السما يحلها، وإذا التوت ينزل فرج من
السما يحلها.

اطلعي ياعين، اطلعي يا عين، حدالله بسفين،
اطلعي يا كلبة، الباب مفتوح.

رقيتك واسترقيتك، رقيتك من عين الشقرة ومن
عين البقرة ومن عين البيضة ومن عين السمرة
ومن عين الطويلة ومن عين القصيرة ومن عين
القليلة ومن عين الرفيعة، ومن عين اللي شافوكي
وما صلوش على النبي، ألف ألف بسم الله الرحمن
الرحيم.

اطلعي يا عين، رقيتك بسورة يس نزلت من رب
العالمين، رقيتك بسورة قل هو الله أحد الله الصمد
لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد، رقيتك
بأربعة وأربعين سورة على كتافك منشورة، النفس
عك تطير كما طار النبي عن الشعير، النفس عك
تفترق، كما افترق النبي عن الوري، نبينا مليح
وخده وضيق وريقه شفا اللهم صلى على المصطفى
نبينا تسير المحامل إليه، اللهم صلى وسلم وبارك
عليه اطلعي يا عين حدالله بسفين، اطلعي يا كلبة
الباب مفتوح شرقي، غربي، بحري، قبلي. أنا
مقتصرة عليك متكلة، أنا مقتصرة عليك متكلة.

وفي صباح ذلك اليوم، تتم رقوة الأم ووليدها بواسطة
القابلة أو أية سيدة تجيد هذا العمل؛ فيتم إشعال منقذ، وتجلس
الأم والوليد في حجرها، وتقوم القابلة بعمل عروسة ورق، ثم
تقرأ الرقوة السابقة نفسها، وبعد ذلك تمسك العروسة الورق
ويدبوس معها أو إبرة تبدأ تخريمها من عيون الناس الحاسدين
قائلة:-

رقيتك من عين فلان بن فلانة
رقيتك من عين فلانة بنت فلانة

رقيتك من عين اللي شافوكي ولا صلوش على النبي
وبعد أن تنتهي من تخريم العروسة، تلمس الأم ووليدها بتلك
العروسة بادئة بالرأس ثم هكذا إلى أن تمر على جميع جسم
الأم والوليد.

وتكون النار، التي في المنقذ، قد صفيت، فتضع المرأة
الشبة والفاوخة على النار، وأيضاً قدرًا من الملح حتى تططق
وتقوم الأم، حاملة وليدها، بتخاطبة المنقذ سبع مرات، وفي
هذه الأثناء تعد القابلة قائلة:

بالصلاة على النبي واحد، بالصلاة على النبي
اثنين، وهكذا إلى يا بركة النبي خمسة، الصلاة
على النبي ستة، اللهم صلى على النبي سبعة.
وتجلس الأم بعد ذلك^(٤١).

يتم تحميم المولود ويكون هذا أول استحمام له وتضع بعض
حبات الفول في صينية بها ماء، وتحضر إبريقاً أو قلة، حسب
نوع المولود (كما سبق)، وتضع على الإبريق ساعة وعلى
القلة غويشة أو سلسلة.

وفي اليوم السابع، يشرب أحد كبار السن، سواء كان رجلاً
أم سيدة، من الإبريق أو القلة؛ اعتقاداً بأن هذا يجعل عمر
الوليد يصبح مديداً، وأيضاً تكون المكسرات وغيرها من
المبلس والفول السوداني جاهزة لتفريقها كهدايا على الناس.

ويوضع المولود في غريال وتحت قطعة قماش حتى لا
يكون الغريال خشناً على الطفل، وأحياناً يوضع تحت المولود
أرز، وتأخذ الداية هذا الأرز، ويغريل الطفل بواسطة إحداهن
قائلة: «طاويع أمك، طاويع أبوك، طاويع عمك، طاويع خالك
خلي قلبك قوي، اللي ينادى عليك قوله نعمين»^(٤٢). وهكذا
يلقن الطفل كثيراً من نصائح وقيم المجتمع الفاضلة. وفي
الوقت نفسه، يكون هناك - أثناء الغريلة - من يدق في
«الهن».

ويغنى الأطفال:

يارب يا ربنا تكبر وتبقى قدنا

وتروح المدرسة وتبقى زينا

وأيضاً يغنون قائلين:

سمو المولود عبدالله

وعيون سود عبدالله

ثم تحمل الأم وليدها وأمامها القابلة أو قائدة هذا الحفل مارين بجميع أنحاء الدار ناثرين الملح وسبع حبوب قائمة أثناء هذا:

يا ملحننا زول عكسنا(٤٣)

يا ملح دارنا كتر عيالنا

تبات تبات صبيان وبنات

يا ملحننا زول عكسنا(٤٤)

وتتم تلك الجولة بين أنحاء الدار لمنع الحسد وإبطال العمل إذا كان هناك عمل ولتعريف المولود بأخواته الآخرين (الجن والعفاريت)، ويعطى للأم بعض من هذا الملح تحتفظ به إلى أن ترعين (أى يمر أربعون يوماً)، ثم تلقى في التربة حتى يستمر لبنها في التدفق كمياه التربة الجارية.

ويعمل حجاب للمولود يوضع به سرته، وبعض من الملح المرقى وقطعة من الخبز، وبعض الناس ترمى بسرة العيل في محل صائغ أو دكان كبير لكي يكون موفور الرزق، والبعض الآخر يلقى بالسرة في التربة؛ لكي يستمر لبن الأم متدفقاً يجرى كالماء، كما تلتزم حبات الفول في عقود كل عقد به سبع حبات ويعلق واحد للمولود والعقود الباقية تعطى للأطفال. وإذا حدث وخرجت الأم وتركت الوليد بمفرده لابد من ترك سكينه وقدر من الملح أو مصحف حتى لا تمسه الجان، كذلك لابد من خروج الأم بعد السبوع لكي تملأ أى وعاء بالماء من التربة؛ حيث يقال لها: (اخرجى هاتى رزق العيل).

وقد ذكرت القابلة أن بعض المسيحيين استدعوا لعمل سبوع لأطفالهم، وما يتم فى سبوع طفل مسلم هو نفسه ما يتم فى سبوع طفل مسيحى، والفروق هى أنهم يلقون بالنقود فى الصينية التى بها الماء والفول كنقود، لتأخذها القابلة ويدعون بأدعية تستعين برسل وقديسى المسيحية. أما خلاف ذلك، فكل مظاهر السبوع واحدة(٤٥).

وفى مركز أخميم بسوهاج، إحدى محافظات الصعيد، فى ليلة السابع وتسمى ليلة التبيية؛ حيث يتم فيها الذبح كل حسب مقدرته وتحضر القابلة فى هذه الليلة وتحمل المولود وتلبسه ملابس نظيفة.

وتضع سبع حبوب والملح فى طبق فوق رأس الطفل والبعض يستخدم الإبريق أو القلة حسب جنس المولود، أما قبل ذلك فلم يكن يستخدمهما أحد، وتتم احتفالية السبوع تقريباً بالشكل السابق نفسه والاختلاف فيما يلى:

أنه فى صباح اليوم السابع يتم توزيع جزء من الذبيحة ويحتفظ بالجزء الباقي لمن سيحيون المولود؛ حيث يتم عمل مولد للطفل فى سابع يوم من بعد صلاة العصر عبارة عن ذكر ومدائح نبوية.

يلصق بجبهة الوليد كف ذهب بالفاسوخة فى اليوم السابع، ويكحل الوليد، أيضاً، فى ذلك اليوم بكحل سائل.

تحضر السيدات المدعوات هدايا معهن للسيدة الوالدة أو يدفعن نقوداً وهذه ترد لهن فى مناسباتهن.

توضع سكين تحت مخدة الوليد لكي تبعد عنه الأرواح الشريرة(٤٦).

وهناك فى أقصى جنوب مصر حيث الارتباط أقوى بين الإنسان والنيل، والعزلة أشد، والتمسك بالعادات والتقاليد أكثر، واتصال الناس بترائهم أعمق، يوجد النوبيون؛ حيث تختلف المظاهر الاحتفالية للسبوع عندهم عن باقى المدن والقرى المصرية. ويحدثنا الأستاذ/ محيى الدين شريف قائلاً: إنه عندما تضع الأم وليدها تستحم وتغير ملابسها وتتكل وتلبس طرحة بيضاء بجهز لها الحاصل(٤٧)؛ لتجلس فيه ولا تغادره هى أو وليدها لمدة سبعة أيام؛ حيث يوضع لها البرش(٤٨)؛ لتجلس وتنام عليه ويجوارها طشت نحاس به رمل ويوضع به المولود عارياً على الرمل وحوله سبع شمعات مضاءة باستمرار وعندما تنتهى يوضع غيرها، وتبخر الغرفة بالبخور(٤٩).

يمكنك تخيل جمال هذا المنظر للغرفة المظلمة وبها سبع شمعات ترسل لهيباً خفيفاً من الضوء.. إنه لمنظر يبعث الرهبة والإحساس بالجمال، وفى الوقت نفسه يعتبر الطفل، خلال هذه الفترة، ملاكاً يباركه أى شخص ويسمى عليه ويداعبه من بعيد.

فى خلال هذه الفترة، تحضر النساء لتبارك بالزغاريد، ويقدمن النقود الذى تأخذه الوالدة؛ لأنه يكون ديناً عليها، ويكون بجوار الوالدة وعاء به ذرة فشار أو ذرة عويجة تأخذ منه السيدات اللاتي قدمن للتهنئة وتنثرنه فى الحجرة وعلى الأم والطفل(٥٠) بركة، ويحضر الرجال، أيضاً، للتهنئة، ويعتبر نثر الذرة أو الفشار وقاية من الحسد وبركة، ولا يدخل الحاصل هؤلاء؛ بل يقفون بالباب وتخرج الوالدة لتتقبل التهنئة على باب الحاصل وهم: رجل قادم من جنازة أو من رأى دمًا يسيل من طائر يذبح أو من أى شئ آخر، وعليه أن يحضر قشة مبلولة بالدم، ومن رأى عقربة فيقفلها ويعلقها فى عصا أو جريدة؛ وذلك لأنهم يتشاءمون ويعتقدون أن الولد يتأذى

من ذلك، أما الأطفال فيعتبرون ملائكة؛ حيث يدخلون ويخرجون وفقاً ليشاءون لا يمنعهم أحد.

في اليوم السابع، قبل غروب الشمس، يبدأ موكب الاحتفال^(٥١) في زفة صغيرة تتكون من الأم حاملة المولود ومعها القابلة وثلاث أو أربع سيدات؛ إحداهن تحمل المديد (عصيده)^(٥٢)، وجمع من الأطفال متجهين إلى نهر النيل مختارين مكاناً مليئاً بالرهبة.

عند الوصول إلى المكان المختار يجلس الأطفال والسيدات، وتأخذ القابلة الطفل من الأم وتجلس على الشاطئ بجوار النهر وترسم القابلة بمرور المكحلة صليياً^(٥٣) على جبهة الطفل من طمي النيل وتغسل للولد وجهه بسبع حفنات من الماء (لا بد من سبعة) ومع كل حفنة ماء تدعو بدعوات للطفل بالخير والمستقبل والرزق وغيرها، والأطفال يردون عليها آمين.

بعد ذلك، يعطى الطفل للأم، وتأخذ المديد، وتأخذ منه سبع حفنات بيدها وتلقيها إلى النيل^(٥٤)، ومع كل حفنة تدعو، أيضاً، باللغة النوبية وخليط من العربية، والأطفال، أيضاً، يقولون آمين عقب كل دعوة. بعد الفراغ من آخر الحفنات السبع، تعطى الصينية للأطفال الذين يتخاطفون ما بها؛ لأنهم يعتقدون أن مابقى بها من مديد هو أكل ملائكة اكتسب صفة ملائكية أو قدسية بعد أخذ هذه الحفنات منه.

بعد أن يفرغ وعاء المديد، تأخذ القابلة وتملؤه بالمياه من مكان غسيل وجه الطفل نفسه، ويحضرون قحفاً^(٥٥) من النخيل أو يفتلون من سنابل القمح شبه مركب يوضع بها بعض قطع من ملابس الطفل معتقدين أن رائحة الطفل موجودة في تلك الملابس وشمعة واحدة مضاعة، ويضعون هذا المركب أمام شعاع الشمس الغاربة وتدفعها القابلة في الماء^(٥٦) قائلة: روجي برائحة الولد في عوالم الطهر، وتأخذ في الدعاء ويرد الأطفال آمين.

تأخذ القابلة المياه التي في وعاء المديد، وتبحث عن شجرة قوية؛ لكي يشب الطفل قوياً مثلها، وترميها على سبع مرات، وتدعو، أيضاً، في كل مرة والأطفال يقولون آمين، وبهذا تنتهي مراسم السبوع في النوبة.

ونترك وادي النيل متجهين إلى الواحات بالصحراء الغربية بادئين بقرية باريس بالواحات الخارجية، وأهل الواحات يمكن أن نعتبرهم فلاحي الصحراء؛ حيث يعملون بالزراعة، وتتميز حياتهم بالاستقرار، ويختلفون في هذا عن بدو الصحراء الرحل.

هنا، في باريس التي تقع، تقريباً، على خط واحد مع كوم امبو جنوب الصحراء الغربية، نجد أنهم يضعون للطفل كبشة ملح ومراية ومكحلة ورغيفاً وسكينة بجواره، بركة، وتستمر هذه الأشياء بجواره لمدة أربعين يوماً ويعتقدون أن هذه الأشياء تحمي المولود وتحرسه وتحفظه فإذا بكى المولود ونظر إلى هذه الأشياء كف عن البكاء. وأيضاً، إذا خرجت الأم وتركزت ابنها بمفرده، وليس بجواره الأشياء السابقة، فيمكن أن تأتي الجن وتستبدل المولود بآخر أو تأخذه، ويقولون على سبيل المثال: «العليل اتسرق أو انتبدل»، إذا كان المولود ضعيف البنية، ويسألون الأم: «انت خرجت وسيبتيه لوحده ولا إيه»، كما يؤذن في أذنه اليسرى، وتقام الصلاة في أذنه اليمنى.

في صباح اليوم السادس، يخبز أهل المولود الصنيع (الخبز)، ويشتررون لحمه أو يذبحون، ويدعون الرجال للعشاء؛ حيث يقرأون الفاتحة ويدعون للوليد بصالح الدعوات.

في ليلة السابع، يضعون ورق ليمون في ماء ومعه ملح وبعض النقود المعدنية والمولود (السرة)، ويجهزون الحبوب السبع.

وصباح اليوم السابع يعمل أرز باللبن، وتحضر النساء للأكل، ويأتين ومعهن شاي أو سكر أو نقود أو أي شيء آخر باعتباره نقطة للمولود، ثم تأخذ إحداهن ماء الليمون، وتقوم برش هذا الماء أمام أبواب المنزل وأبواب الجيران وهي تسمى «بسم الله الرحمن الرحيم»، حتى إذا خرج المولود لا يحدث له مكروه، ثم تغسل الأم وجهها ورجلي المولود بهذا الماء أيضاً، وكذلك السيدات الحاضرات (بركة)، والتي ترش الماء هي التي تأخذ النقود المعدنية. أما سرة المولود الذكر، فتدفن تحت نخلة باسقة أو تعلق في أعلى النخلة^(٥٧)، لكي يشب المولود طويلاً مثل النخلة^(٥٨)، وأحياناً تدفن السرة عند باب المدرسة لكي يصبح محباً للمدرسة^(٥٩)، وسرة البنت تدفن داخل المنزل لكي لا تكون محبة للخروج.

يوضع المولود في الغريال وتحته ميشتين^(٦٠) غلة، وتقوم إحدى النساء بغريلة الطفل، ولابد أن يكون والدا هذه السيدة أحياء، والغريلة لكي يشب المولود نشيطاً^(٦١)، ثم تقوم السيدة بتكحيل عينيه أيضاً؛ لكي تصبح واسعة وجميلة. وفي هذه الأثناء يدق بجواره في «الهن»؛ لأن صوت «الهن» العالي يجعله يفتح عينيه ويشد انتباهه.

ولتسمية المولود، نحضر ٧ شمعات، ونضعها في صحن به قمح، ونطلق على كل شمعة اسماً، والشمعة التي تستمر مضأة يأخذ اسمها، والسيدات هي التي تختار هذه الأسماء، وهذا الاسم بخلاف الاسم الذي سمي به في الدفتر (دفتر المواليد بالصحة).

يُعمل للمولود حجاب من الحبوب السبع (٦٢)، ومعهن الملح في صدره، ويلصق له عقد من الفول المبلول لكي يعلق له أيضاً. وذلك لكي يصبح رزقه وفيراً أما السيدات اللاتي حضرن، فيأخذن بعض حبات الفول، ويضعنها في جيوبهن حتى لا يخلو من النقود، وتعتبر هذه بركة من العيل (المولود) (٦٣).

إذا تركنا باريس واتجهنا إلى قرية القصر بالداخلية، وهي قرية ذات ماضٍ، وبها كثير من الآثار الإسلامية من العصر الأيوبي والمملوكي، لرصد احتفال السبوع نجد أنه عندما يولد الطفل يؤذن في أذنه اليمنى أذان كامل.

ويُكبَّر في أذنه الشمال (٦٤)، واليوم الثالث لولادة الطفل هو يوم تشقيق عينيه؛ أي تكحيله؛ حيث يطحن كمنون أبيض ويوضع داخل بصلة وتوضع نقطة زيت في البصل وتضع السيدة، التي ستقوم بتكحيل الطفل، المرود في البصلة، ثم تضع المرود (٦٥) في الجوبا (٦٦)، وتكحل عين الطفل، وفي أثناء ذلك يقولون:

شفت نورك والنبي حواليك عليه الصلاة والسلام
وشفت نورك وسع القمر في السما.

وفي ليلة اليوم السابع، توضع سبعة أو تسعة أرغفة بجوار الطفل، ويجهز القمح الذي سيغريل عليه بجوار رأسه، ويتم تسحيم (استحمام) المولود في المنزل، ثم يوضع في الماء قدر من الملح وقدر من القمح. ويضع المدعوون النقطة، وهي عبارة عن نقود معدنية، في ماء الاستحمام، ويكون هذا قبل أذان الظهر. تؤخذ مياه الاستحمام ويرش بها المنزل والشارع ذهاباً وإياباً لكي تحمي المولود من الحسد.

بعد العصر تتم غريلة المولود؛ حيث يوضع في الغريال هو والقمح حتى يصبح رزقه وفيراً، ويستعمل الهون، أيضاً، لكي لا يخاف ويكون ذا سمع جيد وأثناء ذلك يغنى الحاضرون:

شقلاك دقلاك جوز حجولك في رجلك
يجعلك مقبول محبوب من أهل أمك وأهل أبوك وجيرانك
وأحبابك، تسمع كلام أبوك وأمك وأخواتك.

ويعمل حجاب للمولود في سابع يوم من: السرة وملح وقمح وأظافر أمه وشعر من رأس أمه وثلاث حبات ترمس وثلاث حبات فول سمر وبعض البرسيم (الحب) وقطعة حديد وقطعة فحم من حطب تؤخذ من مطبخ (كانون) اتجاه فتحته شرق اتجاه الشمس، ويلبس المولود الحجاب عندما يكون خارج المنزل مع أمه أو أي أحد، وعندما يكون في المنزل يوضع في الشادوفة (٦٧)، أو في كرتونة بجوار رأسه لكي تحفظه (٦٨).

وفي الواحات البحرية يوضع بالقرب من رأس المولود صاع (٦٩) من القمح وإبريق مملوء بالماء، وبه بعض أغصان الفاكهة، معتقدين أن هذا يجعل عمر الطفل يطول.

وفي صباح اليوم السابع، يقوم جد المولود لأبيه بأخذ إبريق المولود؛ ليسقى به النخلة التي وهبها له، ومن عادة أهل الواحات البحرية أن الأم لاتلد إلا في بيت أبيها، لهذا تقوم أم «الوالدة» - جدة الطفل - بدعوة الأهل والجيران لحضور سبوع الطفل فيأتين جميعاً، وتحمل كل واحدة منهن طبقاً مملوءاً بالقمح وبعض النقود، وذلك باعتباره هدايا للقبالة.

يبدأ الاحتفال بسبوع الطفل حوالي الساعة الثالثة بعد الظهر؛ حيث تتجمع النساء في بيت «جدة المولود»، ويقمن بالزغاريد بمجرد دخولهن البيت، وذلك تعبير عن مشاركتهن أهل المولود الفرحة، ثم يجتمعن في صحن الدار، ويرقصن على الشتاوة (٧٠) ويغنين:

يارب خلى دول ودول د الولد عليه عمار الكون
أو خلى المولود جاب الله

ثم يتناولن الغداء، وكان من المعتاد أن يقدم لهن على المائدة (أرز باللبن) طبخ اللب (٧١)، وبعد أن ينتهين من الغداء تقوم القبالة «بكربلة الطفل» (٧٢)؛ حيث تمسك الطفل وتضعه في غريال «وبه قمح، وملح، وتأتي أخرى بالهون وتطرق عليه عدة طرقات، وعلى نغمة هذه الطرقات، تقوم القبالة بكربلة (٧٣) الطفل قائلة: «كربولة ياكربولة يدك العمر بطوله... يدك العمر وهبة والرزق نهية إن قالت أمك شرق.. شرق وإن قالت لك غرب.. غرب خليك مطيع.. خليك مؤمن، وإن قمت أو قعدت قل لا إله إلا الله محمد رسول الله واسمع الآذان، وأوعى تترك الصلاة، وأوعى تبقى فتان ولا نمام ولا حرامى، ولما تروح المدرسة اسمع كلام المدرس.. إلخ، ويستشف من كلام القبالة أن الطفل يسمع لهذا الكلام (٧٤).

وغرباً من مرسى مطروح، على بعد حوالي خمسين كيلو متراً، توجد قرية صغيرة هي المتانى يقتصر السبوع بها على

عمل عصبيدة بالسمن والتقليبة اسمها الحسا^(٧٥)، ومن لديه مقبرة بذبح للذكر ذبيحتين، وللأنثى ذبيحة واحدة، وتحضر النساء، وتأكل من العصبيدة، ويحلق^(٧٦) للمولود ويوضع الشعر مع السرة، وتعلق في شجرة أو نخلة أو بين قرون خروف أو رأس دابة، وهذا إعلان بأن ما علق عليه شعر المولود وسرته هو ملك له.

يستمر حضور النساء لمدة أربعين يوماً، ويومياً تحمل العصبيدة، وتعطى النساء النقطة للسيدة الوالدة، والنقطة تسمى في المنطقة (الزلوك)، وهي عبارة عن صرة فيها: دقيق، أرز، شاي، أرز، أى شيء، وتسمى الصرة (الرقعة)، فتأخذ المرأة حفتين من الرقعة، وترجعها لصاحبته، وهذا إعلان من رضائها.

ومن المعتقدات السائدة في مجتمع المتانى أن الأم لو تركت المولود بمفرده، فيمكن أن تأتى الشياطين أو الجن ويبدلونه بمولود آخر، ولتلافى ذلك يوضع تحت المخذة صرة ملح وصرة شعير لمدة أربعين يوماً.

أيضاً لا تدخل - على السيدة الوالدة - التي تلبس الذهب وإذا كانت لابسة كباس (عقد من المرجان)، أو أية حلى عليها مساحيط (صور) فعليها أن تخلعها قبل الدخول، وكذلك الطفل المحلل (الذي ختن حديثاً). السيدة الوالدة لا تدخل على أخرى والدة إلا بعد مرور هلال كامل أى شهر. وكل ذلك لأنهم يعتقدون أنه إذا حدث هذا فلن تنجب السيدة مرة أخرى^(٧٧).

وما قد آن لهذا الجوال أن يعود من جولته بين المقروء والمسموع والمرئى ليتأمل ويفكر، وكثير ما وجده، مما يدعو للتأمل والتفكير. ولكنه رغم كثرتة لم يظفر بنتيجة حاسمة مؤكدة؛ فالمعتقد يتوارث جيلاً بعد جيل، وكذلك العادة، وعندما نتساءل لماذا أو كيف أو ما السبب؟ تأتى الإجابة - إذا كانت هناك إجابة - غير مقنعة للعقل؛ ولكنها تحتل عند المجيب درجة تقترب من اليقين. فعلى سبيل المثال، كانت الإجابة عن سبب اختيار اليوم السابع بأنه عدد فردى، والبعض يعلل بأن أولاد النبی سبعة، والآخر ستة، أو لأن اليوم السابع بركة، أو نحن نفعل مثل الذين كانوا من قبلنا، وهكذا.

قبل أن نطرح بعض هذه التساؤلات لتتأملها سوياً، يجدر بي أن أذكر أن كثيراً من المصريين يحاول، دائماً، إرجاع كثير من العادات والمعتقدات إلى مصر الفرعونية محاولين لى الحقائق وتطويعها لى تتفق مع رؤاهم. وبعضهم، بالمنطق نفسه، يرجعها إلى مصر فى عصرها القبطى أو البيزنطى، والآخر إلى مصر فى عصرها الإسلامى، ويجب أن نعى

حقيقة مهمة مؤداها أننا لن نستطيع، فى الغالب، أن نجزم بأصل أغلب العادات والمعتقدات خاصة فى مصر صاحبة التاريخ الممتد فى عمق الزمان؛ فمصر تمثلت عدة ثقافات على مر تاريخها الطويل، فأخذت وأعطت وغيّرت وحوّرت وأفرزت تراثاً يتواءم مع ثقافات ودياناتها وبيئتها؛ فتراث مصر كموج البحر لا يعرف له بداية أو نهاية.

ولنتأمل سوياً بعض العادات والمعتقدات الخاصة بالسبوع محاولين، فى الوقت نفسه، رؤية أوجه التشابه والاختلاف والتغيير فى المناطق المختلفة من خلال العرض السابق.

نبدأ باليوم، لماذا فى اليوم السابع؟ ومتى بدأ؟ وما المعتقدات الدائرة حول هذا الرقم؟ وهل يمكن عمل السبوع فى يوم آخر؟

لم يثبت أن المصريين فى عصر الفراعنة أو ما تلاه من عصور عرفوا احتفال اليوم السابع^(٧٨)، وأن بدايته كانت مع دخول المسيحية واستقرارها فى مصر، وإن كان ما بين أيدينا، حتى الآن، من مادة علمية مادة قليلة عن العصر القبطى، وهى قاصرة على مقال، غير موثق، للدكتور مراد كامل، ولكن تتضح الصورة وتجلو حول هذا الموضوع مع دخول الإسلام مصر.

فعن عائشة رضى الله عنها، قالت: «عق رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الحسن والحسين يوم السابع، وسماههما وأمر أن يماط عن رؤوسهما الأذى»^(٧٩).

ويذكر ابن قيم الجوزية أسباب اختيار اليوم السابع، فيقول: تقدمت الآثار بذبح العقيقة فى اليوم السابع وحكمة هذا، والله أعلم، أن الطفل حين يولد يكون أمره متردداً بين السلامة والعطب إلى أن تأتى عليه مدة يستدل بما يشاهد من أحواله فيها على سلامة بنيته وصحة خلقته، وأنه قابل للحياة وجعل مقدار تلك المدة أيام الأسبوع. هذا هو الزمان الذى قدره الله يوم خلق السموات والأرض وهو تعالى خص أيام تخلق العالم بستة أيام وكلنى كل يوم باسم يخصه به، وخص كل يوم منها بصنف من الخليقة أوجده فيها وجعل يوم إكمال الخلق واجتماعه، وهو يوم اجتماع الخليقة مجعماً وعيداً للمؤمنين، وهو اليوم الذى استوى فيه الرب تبارك وتعالى على عرشه، واليوم الذى خلق الله فيه آباءنا آدم واليوم الذى أسكنه الجنة، واليوم الذى أخرجه منها، واليوم الذى ينقضى فيه أجل الدنيا وتقوم الساعة، والمقصود أن هذه الأيام مراتب العمر، فإذا استكملها المولود، انتقل إلى المرتبة الثانية وهى الشهور، فإذا استكملها المولود، انتقل إلى المرتبة الثالثة وهى السنين،

فكانت السنة غاية تمام الخلق، وجمع في آخر اليوم السادس منها فجعلت تسمية المولود وإمالة الأذى عنه وفديته وفك رهانه في اليوم السابع^(٨٠).

ويلاحظ أن رقم سبعة يحتل في السبوع مكانة عالية؛ فهو، تقريباً، موجود في كل ممارسات السبوع، وإذا أردنا أن نبحث عن مدلول هذا الرقم، ومتى ظهر، ولماذا هذا الرقم بالذات، فسنجد مادة وفيرة جداً؛ حيث يوجد الرقم في جميع الديانات السماوية وغيرها من ديانات غير سماوية، كما يوجد في المعتقدات الشعبية لدى مختلف الشعوب، وأيضاً في ممارساتها الاحتفالية، ولكن لن نجد إجابات محددة عما سبق من أسئلة.

فعلى سبيل المثال، نجد أنه في مصر القديمة عملت للطفل تمانم لحمايته؛ حيث توضع عظام فأر في شريط يعقد سبع عقد، وكلما عقدت عقدة منه تليت عليه رقية معينة حتى تتم العقد السبع، ثم يعلق الشريط في رقبة الطفل، ويعمل للطفل حجاب من سبع عقد تعقد عقدة في المساء، وأخرى في الصباح حتى تكتمل العقد السبع، وكان يعمل له، أيضاً، حجاب به سبع حلقات من الحجر وسبع حلقات من الذهب في سبعة خيوط من الكتان تعقد بها سبع عقد، وكان من الممكن أن يضاف إلى هذا، أيضاً، أية وسيلة خاصة ككيس صغير فيه عظام فأر أو كخاتم نقش عليه صورة يد^(٨١) وتمساح... إلخ^(٨٢).

وكانت هناك الحاتحورات السبع، وهي مجموعة من سبع معبودات كانت تحوم مختفية عن الأنظار حول وسادة الطفل؛ لمعرفة ما قد قدر للمولود الجديد^(٨٣)، وتخبر، بصفة قاطعة، عن نوع الموت الذي سوف يلقاه^(٨٤).

وهكذا، في مختلف الديانات والكتب السماوية والكتب المقدسة والعقائد والممارسات وأعمال السحر نجد أهمية هذا الرقم المعجز والذي له تفسير^(٨٥) محدد.

يجدر بنا أن نسأل سؤالاً: ما مدى التمسك، الآن، بإقامة السبوع في اليوم السابع، هل لا يزال هذا التقليد متبعاً كما كان سابقاً؟

بالملاحظة والسؤال نجد أن بعض المصريين لم يعد يحتفل بتلك المناسبة، أيضاً لم يعد هناك التزام، إلى حد كبير، باليوم السابع.

يحدد يوم السبوع، غالباً، على حسب فراغ المدعوين وأهل الطفل، أي في الموعد المناسب لكليهما، كذلك يحدد الوقت والموعد القابلة أو التي ستقوم بممارسات السبوع.

وذكرت إحدى القابلات أنه إذا كانت هناك أسرة لا يعيش لها أطفال فيعمل السبوع في اليوم التاسع^(٨٦).

ويرى الباحث أن السبوع بهذا التغير وما سيصادفه من تغير مستقبلاً سيتحول من طقس معتقدى إلى عادة، وربما يصبح ذكرى.

عادة أخرى هي إحضار إبريق أو قلة من الفخار يرمز كلاهما إلى جنس الوليد، كما سبق، ولكن لماذا هذه الأنية الفخارية؟ هل لأن الإنسان خلق من طين والفخار من طين؟ هل لأنه الأداة الوحيدة التي يمكن أن تعلق عليها هدايا المولود ورموزه من ذهب وأساور وسبح وطواقى ومناديل حسب نوع المولود، كما أنه الأنية التي يوضع فيها الماء الذي يشربه كبير السن وتوضع هي نفسها في صينية الماء؟

في التراث المصرى القديم أن آمون أوحى إلى المعبود خنوم^(٨٧) المتكفل بتشكيل البشر، أن يصور بدن الجنين^(٨٨) من صلصال^(٨٩)، وهكذا نجد كثيراً من المرويات التي يأتي ذكر الفخار داخل نسيجها كالأساطير المصرية، واستخدام الأنية الفخارية في السحر^(٩٠)، ولا يمكن الجزم بأن استخدام الفخار له مدلول معتقدى في احتفالية السبوع، وأيضاً لا نستطيع إرجاع المعتقد إلى مصر القديمة، فعند السؤال عن سبب استخدام الإبريق أو القلة، تأتي الإجابة بأنها عادة، ولكي ترمز إلى جنس المولود.

يلاحظ أن استخدام القلة أو الإبريق لم يظهر في حفل السبوع إلا في منتصف القرن التاسع عشر، ولم يأت ذكر لهما، قبل ذلك، فيما بين أيدينا من مصادر، ومن خلال البحث الميداني نجد أن الرواة لم يذكروا سبباً لاستخدام القلة أو الإبريق، إلا أن هذه للأنثى وذاك للذكر، كذلك نجد أن استخدامهما ليس منتشرًا في جميع أنحاء مصر.

يلاحظ تواجد أو تركيز استخدام القلة والإبريق في وادي النيل باستثناء النوبة وصحراء مطروح، وأيضاً توجد بعض القرى والمدن التي يستخدم بعض أهلها القلة والإبريق ولا يستخدمها البعض الآخر من أهل القرية أو المدن كما في مدينة سوهاج والواحات الخارجة والداخلية والفرافرة وصحراء مطروح بينما تستعمل القلة أو الإبريق في الواحات البحرية، ولا نجد أمامنا تفسيراً واضحاً لتواجد القلة والإبريق في مناطق، وعدم تواجدهما في مناطق أخرى، فلا نستطيع القول بانتشار صناعة الفخار في تلك المنطقة دون غيرها، لأنه توجد تلك الصناعة في كثير من المناطق التي لا يستعمل بها

الإبريق والقلة، كما لا يمكننا القول بوجود معتقد خلف هذا أو نراث ممتد أوجد هذه الظاهرة.

ويبدو أن استعمال تلك الأواني الفخارية يرجع إلى الرغبة في التزيين، وإضافة لمسة جمال إلى المكان الذى به المولود، ويذكر عثمان خيرت أن تلك الأواني أصبحت تلون بألوان زاهية، وخصصت للشموع أماكن حول كل من الإبريق والقلة ترشق فيها، ولم يكتف الصانع الشعبى بذلك فشككت أياديه نماذج مختلفة فى الشكل والحجم تتماشى مع رغبة الطالب وزوقه ومقدرته^(٩١)، بالإضافة إلى أنها الأنبة التى تعطى شكلاً جميلاً والملائمة لصينية الماء التى توضع بجوار المولود ولحفظ الماء الذى يشربه كبير السن، فضلاً عن إمكان إعلان جنس المولود باستخدام أيهما.

والماء عنصر أساسى فى احتفالات السبوع؛ ففيه تلقى العملات المعدنية، وبه يسقى الزرع ويرش به داخل البيت وخارجه؛ درءاً للحسد وفيه يسبح زورق صغير جداً به قطع من ملابس المولود، كما شاهدنا فى النوبة، ولا يخفى علينا ما للماء من أهمية فى حياة الإنسان، وطبيعى أن يستشعر المصرى أهمية وجود الماء بالنسبة إلى حياته، وقد لمس هذا بالتأكيد عندما كان يفيض النهر، فيتعرض للمجاعات والأوبئة والموت، لذلك حف المصرى بشاطئى النهر لا يستطيع عنهما بعباداً أو منهما فكاكاً، وهذا ما أدى به إلى تكريم النهر وعبادته، ولا يمثل الماء عند المصرى، فقط، مصدراً نرى مزروعاته ولكنه يستخدم للطهارة؛ فمنه يطهر للصلاة، وبه يطهر عند الموت لملاقاة الله سبحانه وتعالى، ويعمد به الوليد، وورد ذكر الماء فى كثير من آيات القرآن الكريم؛ فمنه خلق الله سبحانه وتعالى كل شيء حى، كما ورد فى الكتب المقدسة.

هذه الأهمية الحيوية والحياتية للماء تفسر لنا لماذا يلقى بالعملات المعدنية فى صينية الماء، لكى تكثر وتزداد، وتروى بتلك المياه شجرة أو نخلة حتى تحدث لها البركة فتكثر ثمارها، وإعلاناً، فى بعض المناطق، بانتقال ملكية هذه النخلة إلى الوليد صاحب تلك المياه التى رويت بها، ويرش بها لمنع الحسد؛ فالماء الذى يطهر به الإنسان لملاقاة ربه قادر على درء شر الحسد.

واعتقد أن استخدام الحبوب والملح فى ممارسات السبوع ليس بأمر مستغرب؛ فالمصرى قد عاش حياته زارعاً حاصداً لتلك الحبوب، التى هى غذاء له ولماشيته، والتى هى مصدر الرزق والخير. ونعلم أن المصرى احتفى بتلك الحبوب فكانت مثل مكانة مهمة لديه، ولذلك فإنه كان عندما تنحسر مياه الفيضان وتكون الحبوب معدة للبذر، كان يصنع تماثيل

صغيرة من الطين الرطب على هيئة أوزوريس إله الأرض ورب الزرع، يخلط فيها الحبوب بالطين ويضعها على فراش، فلا تمر بضعة أيام حتى تنبت البذور^(٩٢)، وكانت الحبوب، ولا تزال إلى الآن، فى بعض مناطق الريف خاصة القمح والذرة^(٩٣)، وسيلة نقدية للتعامل، فكيف لا تشارك المصرى فرحته، تلك الحبوب التى هى مصدر الخير، فيعلقها فى حجاب على صدر وليده، لكى يكون مرزوقاً، ولكى يدرك المولود أهميتها؛ فهى معه فوق رأسه، ثم على صدره ملازمة له مدة، فلا يفرط فيها بعد أن يكبر، وهذا المولود هو الذى سيشارك أباه فى جلب مزيد من تلك الحبوب فهو يد عاملة أضيفت إلى الأسرة.

وقد لاحظنا، فى بعض حفلات السبوع، تسابق الحضور فى الحصول على بعض من تلك الحبوب، ووضعها فى جيوبهم أو فى أكياس النقود التى معهم، فهل ترمز إلى غير ما أشرت له؟

ويدفعنا الرقم سبعة إلى التساؤل: لماذا سبع حبوب؟ وجيب شابرول بأنها على عدد الأيام التى انقضت منذ مولد الطفل. والإجابة، التى حصلنا عليها، لأن الحبوب السبع بركة.

يرى مجدى أبو زيد أن الملح يرتبط بمناسبات كثيرة فيطرد الأرواح الشريرة؛ فالملاح من المواد التى يخشاها الجن، وينفر منها، ولذلك توضع فى المكان الذى يراد ألا تحل فيه، أو فى داخل الحجاب، الذى يعلق على الشخص المراد حفظه من أفعال الجن^(٩٤)، كما يستخدم الملح، أيضاً، وبصفة أساسية، لمنع الحسد ومقاومة العيون الشريرة الحاسدة، وتكثر الأمثال الشعبية التى تشير إلى وظيفة الملح فى المعتقد الشعبى، ويبدو أن هذا المفهوم جاء من أن الملح مادة حافظة وحاذق فيبوضع أمام العين الحاسدة حتى يحجب عنها الأشياء الجميلة، والملح إذا جاء فى العين، فعلاً، يجعلها تلتهب فيغمض الحاسد عينيه فلا تقع على شيء يحسده.

ويعتبر الغريال من الأدوات اللازمة لاحتفالية السبوع، كما فى أغلب مناطق مصر؛ يغريل (يهز) الطفل ويخبط فى الأرض يرفق وهكذا عدة مرات، ثم يرفع الطفل من الغريال ويدحرج الغريال. وفى النوبة، ينام المولود فى الغريال دون غريلة ويوضع فى الغريال تحت الطفل - خاصة فى المناطق الزراعية - قمح أو أرز أو الحبوب السبع؛ حيث يغريل بها الطفل، وهذا يجعلنا نتساءل عن الهدف من وضع الطفل فى الغريال وهزه وهو -لكى يصبح نشيطاً، ودحرجة الغريال -لكى يسعى وراء رزقه، .. هكذا جاءت الإجابة متشابهة من الجميع.

جدير بالذكر أن بداية استعمال الغريال، فى تلك المناسبة، ظهرت فى كتاب لين (المصريون المحدثون) فى النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولكن عمومية استخدام الغريال فى معظم أنحاء مصر من صحراوية إلى زراعية^(٩٥)، تجعلنا نجزم بأنه استعمل قبل ذلك بكثير.... ويبدو أن الهدف من استخدام الغريال فى غريلة الطفل، ينبع من وظيفة الغريال فى الحياة اليومية، فوظيفته تنقية الحبوب مما بها من مخلفات وشوائب، لكي تصبح الحبوب نظيفة^(٩٦)، فهل عملية غريلة الطفل اعتقاد يقصد به تنقية الطفل من أى شر يحيط به، ومن أية عين حاسدة عقلت به؟ أمّا وضع الحبوب فى الغريال تحت المولود، فيبدو أنها تمنى للمولود بأن يكون مالكا لخير كثير ورزق وفير، أو كما يذكر لين أن الغريلة عملية نافعة لمعدته^(٩٧).

الطرق فى «الهون» أو وعاء نحاسى من الممارسات المتممة لاحتفالية السبوع؛ حيث يضرب بيد الهاون فى جوانبه أو جوانب الوعاء منبهاً للطفل جاذباً أذانه؛ ليستمع إلى النصائح التى تتلى عليه، وهذا ما ذكره الرواة، أو أن هذا الطرق كان يحدث لطرد الأرواح الشريرة؛ ففي مصر القديمة كان الإله بس BES إله منزلى مشوه الخلقة، وكان حاميا للسيدات الحبايل وللطفل المولود حديثا، فهو يطرد الأرواح الشريرة بعيدا عنهم، ويصور وهو يرقص أو يضرب على طبله صغيرة مستديرة. والغرض من هذا أن يخيف الأرواح الشريرة ويبعدها عن الطفل والديه، وكان يمثل على أسرة النوم وأدوات الزينة وغيرها، كما كانت التماثيل المصنوعة على شكله تعلق حول العنق^(٩٨)، إن هذا الطرق فى «الهون» الذى يماثل طرق جرس الكنيسة يقابل الأذان - والتكبير فى أذننى الطفل؟

أما البخور، فمعروف أنه استخدم من قديم الزمان فى المعابد المصرية القديمة وفى المساجد والكنائس والأديرة والمنازل.

والبخور أنواعه كثيرة؛ فمنه، على سبيل المثال: اللبان الذكر- عين العفريت - الصندل - الكافور - الفاسوخة - الشبة - المستكه.

ويتعدد استخدام البخور؛ فيستخدمه السحرة لاستحضار الجان، كما يستخدم لطرد الأرواح الشريرة، وفى الأحجبة والتعاويذ، وأيضاً لبث رائحة جميلة فى المكان، وأيضاً فى احتفالية السبوع، إلا فى بعض قرى الوادى الجديد؛ حيث يعتقد بأن البخور، على حد قولهم، «يبشم ريحة سرّة العيل فيؤذيه»^(٩٩).

كانت هذه المرحلة الزمنية والمكانية فى استقرار وملاحظة عادة مصرية، كانت ممارستها، قديماً، تحمل معانى كثيرة يعرفها ممارسوها، والآن فقدت معناها لدى الأغلبية، وأصبحت تقليداً ليس له، فى الغالب الأعم، مغزى ومعنى أو تفسير يقبله السامع أو الزاوى نفسه.

وإذا تركنا تلك المعانى والرموز والمعتقدات الكامنة خلف تلك الممارسات نجد أن السبوع يتميز بطابعه الاحتفالى وهو الاحتفال الأول الذى يقابل به الوليد، وتكون المشاركة فيه قاصرة على النساء والأطفال، وهو احتفال منزلى؛ بمعنى أنه يقام بالمنزل وليس فى أى مكان آخر عام أو خاص.

وتتفاوت مظاهر الاحتفال حسب ثراء الأسرة؛ فالأسرة الثرية تكون احتفالاتها باذخة، فعلى سبيل المثال، بدلاً من إلقاء عملات معدنية فى صينية الماء تلقى عملات ذهبية، ويزين المنزل بمختلف أنواع الزينات، وكأنه فرح لعظيم، أما الأسر الفقيرة، فاحتفالها فقير فى مظاهره، وإن كان فى ممارسته أقرب إلى الممارسات التقليدية الموروثة. يختلف الاحتفال بالمولود إن كان ذكراً عنه إن كان أنثى؛ فالاحتفال بالمولود الذكر يكون أكثر فى مظاهره والفرحة به أكثر. ويرجع ذلك إلى أن المجتمع المصرى كان، ولا يزال، يفضل الذكر عن البنت؛ باعتبار أن الذكر هو الذى سيجعل اسم العائلة وسيحتفظ بالميراث باسم العائلة، ويساعد والده فى الأعمال الزراعية وغيرها ففائدته للأسرة أكثر (عزوة).

ويلاحظ فى ممارسات السبوع أن أغلبها يودى، خاصة، لمنع الحسد وحماية الطفل وجلب الرزق، ولأعرف كيف تؤدي كل تلك الممارسات لمنع الحسد، فى الوقت نفسه الذى يدعون فيه كثيراً من الناس لحضور هذا الحفل، فضلاً عن الإعلان عن المولود؛ فالمفروض أن من يخشى الحسد لا يعلن عما نال من خير، كذلك الدعاء والتمنى للطفل بالرزق الوفير، فى الوقت نفسه الذى يصرف فيه ببذخ لا يتناسب مع الحالة المادية لصاحب هذا الحفل!

ولا يوجد تفسير لهذا إلا أنه لابد من الإعلان عن مولد الطفل؛ حيث نلاحظ أن كل التغيرات الأساسية التى تحدث فى حياة الإنسان المصرى لابد من الإعلان عنها، ويأخذ هذا الإعلان مظاهر الفرح فى حالات الولادة والزواج ومظهر الحزن فى حالات الوفاة، ولانستطيع أن نمضى مع فنان جنب فى مقولته بأن هذا طقس من طقوس العبور، بمعنى أن الإنسان عندما ينتقل من مرحلة إلى مرحلة فلا بد من إقامة

طقوس له تعبير عن هذا الانتقال^(١٠٠). وربما يصدق هذا على مجتمعات أخرى غير المجتمع المصري، ولكل مجتمع خصوصيته وتقاليد وعاداته الخاصة به والتي تعبر عنه؛ فهي ميراث تاريخه، وليست ميراث تاريخ مجتمعات أخرى.

كذلك يسعد المصري كثيراً، كلما رزق بمولود، خاصة، إذا كان ذكراً لأنه سيساعده في العمل، والمصري بطبيعته ميال لإظهار مشاعر الفرح أو المشاركة فيه، رغم ما بداخله من حزن، وبالإضافة إلى ذلك كثرة أيام الفراغ لديه أثناء مواسم الزراعة، وأيضاً وقت المساء بعد انتهاء عمله اليومي، وميله الطبيعي إلى إيجاد مناسبات للتجمع مع الأهل والأصدقاء، ولهذين السببين الأخيرين خلق مناسبات كثيرة لأفراحه وأتراحه.

كذلك لاحظنا أنه لا يوجد فرق بين مظاهر السبوع عند المسلمين وعند المسيحيين، فالمظاهر واحدة والفرق الوحيد هو صلاة الطشت لدى المسيحيين وهو طقس ديني، ولكن الممارسات الشعبية واحدة عند أصحاب الديانتين، وهذا دليل على وحدة الجنس والتاريخ والثقافة، ولكن البعض اعتنق الإسلام، والآخر اعتنق المسيحية.

الهوامش

هكذا نأتى إلى خاتمة القول، فنجد أن تراث مصر الشعبي يثبت جذور الوحدة بين أفراد الشعب المصري، مما يعتبر عاملاً جيداً ومساعداً للربط بين أبناء الأمة الواحدة، وهذا يدعونا - محكومين وحكاماً - إلى الحفاظ على هذا التراث وتأصيله، ولكننا في غمرة الغزو الثقافي سواء من الخارج أم من أجهزة الإعلام المصرية التي تثبت بقصد أو من غير قصد قيماً وسلوكاً مخالفة للميراث المصري؛ محاولة ترسيخها فضلاً عن الإهمال المتمدد لمراكز البحث الخاصة بالتراث الشعبي وإعلاء أماكن الدراسة الخاصة بالفنون الغربية كالباليه والكونسرفتوار؛ بل الترويج لها؛ كل هذا أدى إلى أن يتهرب المصري من ثقافته، بل ينكرها ويظهر الازدراء منها بدلاً من أن يعتز بها ويعضدها.

فهل هذا أمر متعمد؟ ممن؟ لانعرف، لكن الذى نعرفه، على وجه اليقين، أن الهدف تشويه المصري وثقافته الموروثة.. لسلكه من تراثه وطمس هويته تمهيداً لخلعه من جذوره.. لتفتيت وحدته الثابتة عبر آلاف السنين.

(١) تنص القنطرة على أنه إذا ما تمت عملية الوضع، فإن المرأة تكون في حالة نجاسة لمدة سبعة أيام، وذلك إذا كان المولود ذكراً، أما إذا كانت أنثى فيقتضاه نصف مدة النجاسة لتصبح أربعة عشر يوماً.

سوزان السعيد يوسف، الطقوس الدينية والاجتماعية في الفولكلور اليهودي في العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٥٤.

(٢) لمزيد من التفاصيل: عبد العزيز صالح (دكتور)، التربية والتعليم في مصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ١٨ - ٢٠، والأسرة المصرية في عصورها القديمة، مصر، ١٩٨٨، ص ٧٥ - ٨٠.

Miriam Stead, Egyptian Life, London, P.F. /9 - 20

(٣) لمزيد من التفاصيل: بيبير مونتيه، الحياة اليومية في عصر الرعامسة، ترجمة عزيز مرقس، مصر ١٩٦٥، ص ٧٤ - ٧٧ جورج بورنز وآخرين، معجم الحضارة المصرية، مادة حتحور، مصر ١٩٩٢ م.

(٤) وزارة الثقافة، تاريخ الحضارة المصرية، بدون تاريخ، ص ٢٨٩٠ - ٢٩٠٠.

(٥) ابن الحاج، المدخل إلى الشرع الشريف، ج ٣، ص ٢٩ - ٣٤.

(٦) المصدر السابق، ج ٣، ص ٢٩ - ٣٤، سعيد عاشور، والمجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، مصر، ١٩٦٢ ص ١٣٣.

(٧) ابن الحاج، المدخل، ص ٢٩ - ٣٤.

(٨) كان المصريون يصنعون في عيد الميلاد العصيدة ويزعمون أن من يأكلها يتقوى البرد طوال العام. د. قاسم عبده، أهل النذمة في مصر العصور الوسطى، مصر ١٩٧٧، ص ١٦٤.

(٩) ابن الحاج، المدخل، ص ٢٥ - ٣٤.

(١٠) محمد حسن محمد، الأسرة المصرية في عصر سلاطين المماليك، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الزقازيق، مصر ١٩٨٩، ص ١٠٩.

لمزيد من التفاصيل:

الإمام شمس الدين محمد بن أبى بكر بن قيم الجوزية، تحفة المودود بأحكام المولود، ص ٢٩ - ٧٥، د. سعيد عاشور، المجتمع المصري في العصر المملوكي، مصر ١٩٦٢، ص ١٢٣ - ١٢٤، د. عبد المنعم سلطان، المجتمع المصري في العصر الفاطمي، مصر ١٩٨٥، ص ١٩٣ - ١٩٥، د. قاسم عبده، دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي، مصر ١٩٨٣، ص ٩٣ - ١٠٠.

- (١١) احتلت فرنسا مصر من ١٧٩٨م - ١٨٠١م.
- (١٢) تناول لين في كتابه عادات المصريين في الفترة من ١٨٣٣ - ١٨٣٥م.
- (١٣) عملة مصرية كانت تستخدم في ذلك الوقت وقيمتها ضئيلة.
- (١٤) علماء العملة الفرنسية جى. دى شابرول، وصف مصر، المجلد الأول، ترجمة زهير الشايب، مصر ١٩٧٩، ص ٢٦٩ - ٢٧٠.
- (١٥) إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة سهير دسوم، مصر ١٩٩١. ص ٥٢٠ - ٥٢٢.
- (١٦) لم يذكر أى يوم ولكنه غالباً يقصد اليوم السابع.
- (١٧) منصور فهمى، أحسن الهدايا في السفر إلى الواحات، مصر ١٩٠٧، ص ١١٨ - ١٢٠.
- (١٨) S.H. Leeder, Modern sons of the Pharaohs, A study of the Manners and customs of the Copts of Egypt London, 1918, P.P. 90 - 93.
- (١٩) Winfred S. Blackman, the fellahin of upper Egypt . London, W. P.P 76 - 81.
- (٢٠) لمزيد من التفاصيل عن سبوع في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن. د. عثمان خيرت، قلة السبوع، مجلة الفنون الشعبية، العدد العاشر، سبتمبر ١٩٦٩م.
- (٢١) وهذه أغنية يغنيها الحاضرون أثناء هز الغريال!
- يا أم الصغير افرحى بغرياله ده السعد عدا جسرنا ونداله
يا أم الصغير وافرحى لمولودك ده السعد من كفنا واداله
رشي فسوخة وملحة تحرس لفنة إلا العوازل يفرحوا ويشمتوا
- د. نبيلة إبراهيم، الفنون القولية الخاصة باحتفالات الميلاد والزواج والوفاة، حلقة العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية، مصر ١٩٧١، ص ٢٤٩.
- (٢٢) «برجالانك» هي تصغير لكلمة أرجل ومعناها برجليك الصغيرتين سستير وتكبر، والحلق الذهب ثمن للوليد بالرزق الوفير.
عثمان خيرت (دكتور) قلة السبوع، مجلة الفنون الشعبية، العدد العاشر، ١٩٧١، ص ٢١.
وحجالانك هو الحجل عند بدر الصحراء، وهو الخلخال.
- (٢٣) لا يحدث هذا دائماً بل كانت أحياناً ترمى في مياه جارية والآن تلقى في المجارى.
- (٢٤) يلاحظ أنه يذكر دائماً أن الأرز باللبن أو بالسمن هو عشاء الملائكة، وقد جاء في كتاب عجائب الهند أن ريان المركب كان يضع يومياً وعاء به أرز بالسمن للملائكة برزك بن شهریار، عجائب الهند بره وبحره، مصر ١٩٠٨، ص ١٩.
- (٢٥) لاحظت إحدى الآنسات أن الأم وهي أختها رفضت تكحيل عيني البنت بينما كانت الجدة موافقة بل مرحبة بذلك.
فوزية سعيد، مركز الفنون الشعبية، الجامع شوقي عبد القوي، ١٩٩٣، يلمس من هذه الملاحظة أن الأجيال الجديدة أصبحت لاتقتنع ببعض العادات.
- (٢٦) هذه الممارسات نفسها تحدث عند المسلمين.
- (٢٧) فكرى فايز اسكندر، بحث غير منشور.
- (٢٨) لا يتم في سبوع المولود المسيحي ذبح حيوان أو طائر لأنه لا يوجد فدية للطفل.
- (٢٩) أرادت الآنسة فوزية تصوير بنت أختها في سرير وحولها علب الملبس فرفضت زوجة القسيس وقالت هذا حرام، لأن الملائكة تحيطها وتضيف بأنها صورت بنت صديقة مسلمة في الوضع نفسه ولم يعترض أحد.
- (٣٠) تسمى صلاة حميم الطشت والاسم المتداول صلاة الطشت.
- (٣١) الزيت المقدس: زيت مصلى عليه في الكنيسة والتقدیس جاء من الصلاة عليه.
- (٣٢) فوزية سعيد نسيم، القاهرة، الجامع شوقي عبد القوي عثمان، يولية ١٩٩٣م.
- (٣٣) رفقة (رفاقه) وهذا يدل على أهمية الرقية، في المفهوم الشعبي، وضرورتها حتى أن النبي صلى الله عليه وسلم رقى الناقة من رفاقه ومن هم رفاقه: الصحابة رضوان الله عليهم.
- (٣٤) الطليق: ما يوضع للماشية من حبوب أو كسب.
- (٣٥) ما صنفته: أى لم تذقه.
- (٣٦) تنين: ضئيلة.
- (٣٧) ماها: الماء.
- (٣٨) الدور: جمع دار.
- (٣٩) حيدى: ابعدى عن طريقهم ليس لك بهم شأن.
- (٤٠) الشب: اللور.
- (٤١) من المعتقدات السائدة أنه لا يدخل على الأم ليمون أخضر واللحمة الندية والبرسيم الحب وحليق الشعر، وذلك لمدة أسبوع، وكذلك إذا كانت هناك سيدة والدة لا تدخل عليها أيضاً إلا بعد أن يهل الهلال، وكل ذلك اعتقاداً بأن هذا يقتل من لبن الأم.
- (٤٢) يلاحظ هنا أن التي تغريل هي التي تلقى بالنصائح وليست الطارقة في الهون كما في أماكن كثيرة.
- (٤٣) اعتقاد بأن الملح يمنع السحر والعمل.
- (٤٤) نص آخر: يا ملح دارنا كتر عيالنا يا ملح الملوك يجعلك مبروك

- يا حنان يا منان املا دارنا صبيان
يا ملح دارهم كثر صغارهم
عردة منوى
يارب هات لهم كل سنة.
- (٤٥) محمد عبد السلام إبراهيم، الإنجاب والمأثورات الشعبية فى محافظة الشرقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٢، ص ٥٠.
- (٤٦) عالية عبد الواحد المغزى، التسجيل عام ١٩٩٣، الجامع شوقى عبد القوى عثمان، زاوية الناعورة، مركز الشهداء، منوفية.
- (٤٧) يسرية مصطفى محمد، بحث غير منشور، ١٩٩٢ م.
- (٤٨) النحاس: غرفة طويلة بها فتحات ضيقة عالية قريبة من السقف للتهوية وللزينة وتعطى ضوءاً خافتاً بالنهار.
- (٤٩) فرش للأرض يصنع من سعف النخيل.
- (٥٠) البخور يتكون من: خشب الصندل، المحلب، حبوب لقاح البلح الذى يحتفظ بها للاستعمال، شجر السنثى وهى شجرة ظل كالسنط، ويقطع الجذع إلى قطع صغيرة تضاف إلى خلطة البخور.
- (٥١) فى خلال هذه الفترة تكون سرّة المولود قد وقعت وتؤخذ وتدفن فى أى مكان.
- (٥٢) يلاحظ أنه إذا كانت القرية فى الضفة الغربية للنهر يأخذ المحتفلون بالسبوع قارباً، ويتوجهون به إلى الضفة الشرقية حتى يكونوا مواجهين لغروب الشمس.
- (٥٣) المديد (العصيدة) تتكون من الدقيق واللبن والسمن البلدى.
- (٥٤) من المعروف أن النوبيين هم آخر المصريين الذين أسلموا. ولذلك، فإن الصليب الذى يرسم على جبهة الطفل، إما تراث من بقايا المسيحية، أو فى الغالب يرمز إلى أنهم بعد أن كانوا مسيحيين تركوا الديانة المسيحية وتحولوا إلى الإسلام، وهذا التحول يرمز له برسم الصليب ثم غسله بالماء.
- (٥٥) من المعروف أن النيل كان يعبد فى مصر القديمة وكان «حايى» باعث الخير والنماء ويبدو أن إلقاء المديد فى النيل تراث من بقايا إلقاء القرابين للنيل تبركاً وتقرباً.
- (٥٦) التمثف هو آخر جزء من الجريد.
- (٥٧) يذكرنا هذا برحلة الإله رع (هو الشمس نفسها) فى الديانة المصرية القديمة؛ حيث كان يركب سفينته النهارية راحلاً من الشرق تجاه الغرب أثناء الغروب، وهذه الرحلة كانت تحدث يومياً مع غروب الشمس، معجم الحضارة المصرية القديمة، مادة رع.
- (٥٨) عندما يولد طفل لدى شعب البكاة الذين يعيشون فوق الجبال فى بورما وتايلاند، يذهب والد الطفل إلى أعماق الغابة ويضع مشيمة الطفل وحبله السرى فى فرع شجرة كرمز للحياة وطول العمر.
- (٥٩) ويدل الكاتب على أن هذا يدفع السكان إلى حماية البيئة تلقائياً؛ حيث إنه لم يكن مقبولاً أن يسمح فى أى وقت بقطع شجرة الحياة لفرد من أفراد الأسرة. لمزيد من التفاصيل.
- Elizabeth Kemf, Ledit the Low of the Mother, Switzerland.
- (٥٨) توهب هذه النحلة للطفل.
- (٥٩) نقال أمثلة على دفن السرة: عندما يحب شخص الذهاب كثيراً إلى مكان معين، يقال له: (أنت سرارك مدفونة هنا) ، وعندما يكون الطفل كثير الحركة يقال: (أنت سرارك واكله فار) .
- (٦٠) الميشة - اثنتين كيلو.
- (٦١) إذا كان هناك طفل نشيط وذو حيوية يقال له (أنت مغربل) .
- (٦٢) يذكر أن السبع حبات على عدد الأيام. وأن أولاد النبى سبعة.
- (٦٣) أم يوسف إبراهيم عبدالله، باريس، الجامع، شوقى عبد القوى عثمان ١٩٩٣/٤/١٥.
- (٦٤) لكى يصبح متديناً.
- (٦٥) المرود: فرع من العبل، وهو نبات ينبت بمفرده.
- (٦٦) تجربا: تصنع من زيت الزيتون أو السمن البلدى بعمل فتيل من القطن الأبيض ويوضع الفتيل فى إناء من فخار به زيت زيتون أو سمن، وينتظر حتى يشرب الفتيل، ثم يوقد الفتيل، وعلى ارتفاع ٣٠ سنتيمتر نضع غطاءً من فخار بطريقة مائلة، ويترك الفتيل حتى الصباح، ثم يكشط ما يتراكم على الغطاء العلوى من مادة الدخان الناتج عن احتراق الفتيل، ويوضع بعد ذلك فى المكحلة ويستخدم للعلاج ويكحل به.
- ماهر عز الدين، القصر، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان ١٩٩٣.
- (٦٧) الشادوفة: قفة صغيرة جداً من الخوص.
- (٦٨) أمته إمام سيد، القصر، الداخلة، الوادى الجديد، الجامع شرقى عبد القوى ١٩٩٣.
- (٦٩) التصاع - نصف كيلة.
- (٧٠) عبارة عن جملة واحدة يتغنى الشاعر بالجزء الأول منها ومعه بعض الأفراد وتردد باقى المجموعة جزئها الثانى بمصاحبة التصفيق الشديد بطريقة معينة مع إطلاق الصيحات والتمايل أحياناً لإثارة الحمية فى السامر.
- حسنى لطفى، عدلى إبراهيم، الأدب الشعبى، مجلة مركز الفنون الشعبية، العدد الثالث ١٩٦٨، ص ١٦. عبارة عن إلقاء شفاهى تؤديه المجموعة ولاتظهر فيه الناحية اللحنية، بل يطفى عليه الإيقاع وتبدأ بإيقاع بطى يصاحبه حركات بالأرجل فى المكان نفسه مع التصفيق بالأيدى. «يسرية مصطفى»، الموسيقى الشعبية، المرجع السابق، ص ٥٣.
- (٧١) يعتقد أهل الواحات أن الملائكة لاتأكل إلا من طيبخ اللبن، ولذلك يعدون لهم هذا الطعام حتى تحل البركة على المولود، ويقال فى المثل عندما يكون الإنسان هائماً سارحاً «أنت بتاكل طيبخ مع الملائكة».
- (٧٢) يلقون على الغريال اسم الكريال، والكريلة هنا أى غريلة.

(٧٣) يعتقد أهل الواحات أن الطفل المكربل يكون محظوظاً في حياته؛ فإذا أدخل مثلاً بعد ذلك على أناس يأكلون يقولون له: «أنت مكربل»، مظلماً يقول القاهريون «حماتك بتحبك».

(٧٤) خطرى عرابى أبو ليفة، الأغنية الشعبية فى الواحات البحرية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٥٨ - ٥٩.

(٧٥) تقلى النقلة فى مياه ساخنة وتوضع على الدقيق المعجون بالسمن.

(٧٦) يقال أحلقوا للولد قبل مايدب عشان لو لدغته العقرب لاتؤثر فى جسمه، فتح الله أبو ترعى، المتانى، مرسى مطروح، الجامع شوقى عبد القوى، ١٩٩٣م.

(٧٧) فتح الله أبو ترعى، عيشة موسى الرطب، المتانى، مرسى مطروح، الجامع شوقى عبد القوى ١٩٩٣م.

(٧٨) عرفت أثينا فى عصرها الكلاسيكى القرن (٥ - ٤ ق.م) الاحتفال بالسبوع عندما يولد الطفل وبعد حمامه يلف فى الأقمطة، فى اليوم السابع يذهب الطفل لحفلات التطهير، وتمسكه القابلة بين يديها وتمشى عدة مرات حول الهيكل المشتعل ويزين الباب فى هذا اليوم بأغصان الزيتون إذا كان المولود ذكراً وللبنات شريط من الصوف، ويقدم، أيضاً قران لآلهة الولادة (اليثيا)، ويقدم الأقارب والأصدقاء ألعاب من المعدن أو من الطين للطفل بينما تهدى الأم زهريات عليها رسوم.

ويسمى الابن فى اليوم العاشر بالاسم الذى اختاره له الأبوان، وعادة مايكون على اسم أى من الأجداد، وأحياناً يختار له اسم أحد الآلهة التى تصيح حينئذ حامية له.

Mounira Karawan, Marriage in Athens during the fifth century B.C, Department of Greek and iatin Studies Classical Papers Vol II.

- (٧٩) لمزيد من التفاصيل انظر، الإمام شمس الدين محمد بن أبى بكر بن قيم الجوزية، تحفة المودود بأحكام المولود، مصر ١٩٧٧م، ص ٠ - ٧٥ - ١٠٦.
- (٨٠) المرجع السابق، ص ٠ - ٧٥ - ٧٦.
- (٨١) يذكرنا هذا بالحبوب السبع مضاف إليها الملح.
- (٨٢) أدولف أرماني، ديانة مصر القديمة، ترجمة، د. عبد المنعم أبويكر، د. محمد أنور شكرى، مصر بدون تاريخ، ص ٣٤٦ - ٣٤٧ عبد العزيز صالح، التربية والتعليم فى مصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ٤٤ - ٤٥.
- (٨٣) فى مصر، فى العصر الإسلامى كان يحدث شئ قريب من هذا؛ حيث كان يوضع عند رأس المولود الختمه واللوح والدواة والقلم؛ حيث كانوا يعتقدون بأن الملائكة تكتب بالدواة والقلم مايجرى على المولود فى عمره إلى حين موته.
- (٨٤) بيبير مونتني، الحياة اليومية فى مصر فى عهد الزعامة، ترجمة عزيز مرقس منصور، مصر ١٩٦٥، ص ٧٦ معجم الحضارة المصرية القديمة، مصر ١٩٩٢، ص ٩٦.
- (٨٥) لمزيد من التفاصيل:
- أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ١٩٥٣، مادة سبعة، د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور - العراق، عبد المطلب هاشم، حول الرقم سبعة، مجلة التراث الشعبى، العدد الفصلى الأول، ١٩٩٠م.
- فكرى فايز اسكندر، السبوع طقوس سحرية، بحث غير منشور ص ١٤ - ٢٢، مجدى عبد العزيز أبوزيد، السبوع، بحث غير منشور، ص ٨ - ١٣.
- (٨٦) عالية عبد الواحد المغربى، زاوية الناعورة، الجامع، شوقى عبد القوى عثمان.
- (٨٧) خنوم: صورخنوم على هيئة رجل ذى رأس كبش وقرون مزدوجة على أنه الإله خالق الحياة والكائنات الحية، ولما انتشرت عبادته اتخذ لنفسه وظائف ثانوية، أو كالحزاف الذى شكل فوق دولا به تلك البيضة التى تخرج منها الحياة كلها، معجم الحضارة المصرية، مرجع سابق، مادة خنوم.
- (٨٨) الجنين المقصود هنا هى حثشبوس.
- (٨٩) د. عبد العزيز صالح، الأسرة المصرية فى عصورها القديمة، ١٩٨٨، ص ٧٦.
- (٩٠) لمزيد من التفاصيل:
- د. عثمان خيرت، قلة السبوع، مجلة الفنون الشعبية العدد التاسع ١٩٦٩، سعد الخادم، الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، مصر ١٩٦٦، ص ٣٩ - ٤٢.
- (٩١) لمزيد من التفاصيل: عثمان خيرت، المرجع السابق، ص ١٦ - ٢٠.
- (٩٢) معجم الحضارة، مادة أوزوريس.
- (٩٣) لابد أن يكون عدد أنواع الحبوب سبعة من الحبوب المتاحة وقت السبوع، ولكن يلاحظ دائماً أن القمح والذرة من ضمن تلك الحبوب، كما أن هناك البعض لا يضع الترمس والحلبة ضمن الحبوب لمرارتها، وحتى لا تكون السنة مرة على حد قولهم.
- (٩٤) مجدى عبد العزيز أبو زيد، مرجع سابق، ص ٢٥.
- (٩٥) فى الفرافرة كانت إجابة عبد الملك سيد أحمد عن استعمال الغريال «مفیش غريال، مفیش كلام زى ده لاغريال ولاغيره. إن شا الله ماتغريل لأ احنا هنا لاننشام. لأ ممكن عملية التشاؤم دى ماتلاقيهاش هنا أبداً»، عبد الملك سيد أحمد، الفرافرة، الوادى الجديد، شريط رقم ٩ بمركز دراسات الفنون الشعبية، الجامع شوقى عبد القوى عثمان.
- (٩٦) من يلاحظ الرجل الذى يقوم بغريلة الحبوب يجده يهز الغريال عدة مرات ثم يرفع الحبوب إلى أعلى ويتلقاها مع خبط جانب الغريال البعيد عنه فى الأرض.
- (٩٧) إدوارد ولیم لين، مرجع سابق، ص ٥٢١ - ٥٢٢.
- (٩٨) محيط الفنون التشكيلية، الجزء الأول، مصر، بدون تاريخ، ص ٦٩ - ٧١، معجم الحضارة المصرية القديمة، مادة بخ.
- (٩٩) أمانة سيد عبدالله، شريط ٤٢ الأصل ٦٣٤ وجه ثانى موط ٧١/٣، الجامع عبد الحميد حواس، صابر العادلى.
- (١٠٠) د. علياء شكرى، المدخل إلى الفولكلور الفرنسى المعاصر، دراسة لآراء وأعمال فان جنب، ضمن كتاب: دراسات فى الفولكلور، مصر ١٩٧٢، ص ٢٩٤ - ٢٩٦.

الف ليلة وليلة

قراءة تشكيلية جديدة

د. هانى إبراهيم جابر

قاموا بترجمة النص الأدبى إلى لوحات تشكيلية، فأخذت طريقها نحو التأثير الوصفى بوصفها صوراً بصرية تحتوى أخباراً متتالية، تحتوى نظرة تجريدية، ونظرة مختزلة، وأخرى شديدة الوصف السردى لبعض أخبار الرواية وأماكنها وعالمها الخاص؛ إنه عالم التشكىلى.

اللىالى، فى خصوصيتها الإبداعية، فى المقدمة من حيث تفاعلها مع الإنهام فى كل زمن، ومعايشتها مع كل مجتمع. فهى باعتبارها حكايات متنوعة لها أشكالها المختلفة من الصراع على وتيرة النقيضين، تمتد، أيضاً، إلى أبعد من أعماق التخيل المختزل من الواقع. وأبعد من ذلك تمتد، أيضاً، إلى بدايات عالم التغيرات الظاهرية لهذا الواقع، والكشف عن الدور الجوهري للنفس عندما تصطدم بتلك الظواهر. والظواهر بوصفها أفعالاً والجواهر بوصفها تصورات عنها أمرهما فاعل فى الإبداع الفنى بصفة عامة، وفى الإبداع التشكىلى بصفة أدق. فمجموعة الأشكال اللاواقعية، اللامنطقية/التخيل مرتبطة بالواقع، وفى الوقت ذاته، متداخلة مع التناقض لهذا الواقع. والافتقار من الحل بالتخيل كثيراً ما يأتى إلى حد الابتعاد عن منطق التصور الواعى له. وفى الأرجح يمثل العمل التشكىلى بصور تغوص فى وجدان النفس وتتعمق فى الزمن المنهى بأحداثه فى الرواية. وتبدأ صور لأحداث

يميل من لا يعرفون هذه الرواية الشعبية، إلى الظن بأن ألف ليلة وليلة ليست إلا مؤلفة أدبية سردية مصاغة بالكلمات وبالتحاور الذى ينال قسطاً من الشكل النثرى والشعرى أحياناً. وإن كان هذا هو واقع الرواية، إلا أن الذين يعرفون ألف ليلة وليلة، ويعشقونها ويميلون إلى دراستها والبحث فيها عن أشكال نقدية لموضوعات شتى - على قناعة كاملة بأنها مجال لا حد له من تنوعات تصويرية وتعبيرية وإلهامية بوسائل الفن كافة؛ لا من حيث موضوعاتها فحسب؛ بل فى مناخها التفاعلى بين الخيال والواقع، وبين التداخل الحسى والتأمل. وفوق ذلك كله، مجالها فى توسع السرد الذى يغمر هذه الأشياء جميعها. ومن هذا المنطلق، تظل ألف ليلة وليلة مجسدة لأكثر من مجال تعبيرى ومجسدة لأكثر أشكال الفنون جمالاً؛ فوظفت موادها وخيالاتها على أكثر من أسلوب واتجاه فنى لنظهر متجددة دوماً، ملهمة لمزيد من الإبداعات، ولمزيد من الدراسات الأدبية والفولكلورية، إنها الأرضية الغنية البرحة التى لا ينتهى عندها حد.

ومن هذه المجالات التعبيرية والجمالية التى استلهمت من ألف ليلة وليلة، هى حكايات ألف ليلة وليلة ضمناً. فالصور التخيلية فيها بنيت بصيغة تشكيلية لتكوينات بصرية رسمتها الليالى، وأعطت لها الإطارية شكلها من خلال الرسامين الذين

تصورية لا تنتهي، وهكذا. وهذه التصورات التشكيلية، عن أحاكى الليالي، تتشكل من اتجاهات مختلفة ومن موضوعات متنوعة لها خصوصية الأبطال ونوعية المكان وحدود الزمن المتوهم، وفي نهاية الأمر، تصنع حكاية كبيرة ذات أبعاد معلومة ومساحة غير محددة من الإضافات لحكايات وتصورات، تخلق لها حالة من الاستمرارية، وتفرض على المبدعين تصورات متجددة حول الأبطال، والأماكن، والأحداث، إلى الحد الذى يشك المرء معها فى إمكانية عالم غير ماهو مصور فى تلك الحكايات، وأن هناك قضايا مازالت تبحث فيها شهرزاد، وذاكرة تسجل أعمال الأمصار وال عمران يحفظها شهریار. فشهرزاد المرأة فى كل عصر، وشهریار رجل لكل العصور.

ومع ذلك، هناك هدف رئيسى، وأساس متين لبناء ألف ليلة وليلة ضمن كل هذا. هدف وأساس لم يلحقه التغير الزمنى الفعلى، وليس الزمن المتوهم منذ أن وجدت تلك الليالي، ألا وهو الاعتماد على الصور السردية؛ لقد أسهمت تلك الصور السردية إسهاماً كبيراً أكثر من أى عامل آخر فى بعث حيوية الحكايات على استلhamات المبدعين من الفنانين التشكيليين وعلى استلhamات المبدعين فى مجالات التعبیر الفنية المختلفة، سواء على الصعيد الأكاديمى، أو على أكتاف الشعبیین من الرواة وغيرهم. وألف ليلة وليلة، على ندرة مثيلاتها، تتشابه مع بنیان حكايات الأوديسا والإلياذة من حيث قدرتهم جميعاً على دفع المبدعين إلى استنباط أحداث جديدة وتحميلات الاتجاهات الاجتماعية والسياسية والفلسفية على مواقفها الأصلية، مما يثرى البنیان الأصلی للسرد التشكلى لقصص الليالي، وتدفع المبدعين، أيضاً، إلى الاستلham المستتر لجواهر فنية مؤثرة فى النفس البشرية.

والسرد التشكلى، بصوره المتعددة، ينتقل شفاهة، ويستمر دوره إلى أن يتكامل النص المروى، والذى يجلب معه نهاية التشكيل الكلى لليالي. إن السرد التشكلى رؤية ذاتية من الفنان والراوى، وأداء يتمثل فى التقمص للصور التشكيلية الفاعلة التى تصل ما بين جميع الحكايات. فهذا الدور للفنان والراوى يظل، هو ذاته، غير قابل للتغير، ونحن نتغير ونتبدل، إلا أن الصورة التشكيلية، فى حيويتها، تنتقل إلى الآخرين من رواة الليالي، لتضى لهم الأسلوب الفنى، وهم ينقلون لنا حكايات ألف ليلة وليلة بوصفها حقيقة. الحقيقة التى تربطنا بخيال؛

خيال الماضى، وتهبى لنا طريقاً للحلم والتصور عن تلك الصور التشكيلية المروية بالسرد، ولا وجود للإنسان إن غاب عنه الحلم والتصور. إن لكل مكان عالمة من التصورات الخاصة فى الأدب، إلا أن حكايات ألف ليلة وليلة هى تصور الجميع عن تلك الصور التشكيلية، فهى حالة متميزة بنوع خاص من السرد المؤلف الحادث بين النص والمتلقى له. فهى توليفة على درجة عالية من التفاعل الموضوعى، وصفاء الهدف، وقوة الصراع بين الأبطال، وبين أدوات المكان، قوة تحير الألباب، ولها قدرة مؤثرة على المتلقين.

وعن موضوع البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة، تشير فريال جبورى غزول إلى أن ألف ليلة وليلة خطاب سردى؛ ولكن عنصر السرد لا يشمل الخطاب كله، فهناك أجزاء معينة من القصة التى يمكن استبعادها دون إحداث خلل فى خط القص. وهذا واضح تماماً؛ حيث إننا نعلم أنه يمكن سرد قصة واحدة بطرق عدة. وقد بين فلابد مير بروب أن دالات «وظائف» القص هى المنعطفات الأساسية فى تجلى القصة للذهن. وقد مهد لنا هذا المنطلق التعامل مع القصة على أساس أنها مجموعة من المتغيرات الدالة المرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً. وقد ذهب تزفان تودوروف أبعد من ذلك بالكشف عن طبيعة البناء الهرمى لهذه الدالات/ الوظائف وعن كونها أو بعضها أكثر أهمية لخط القص من غيرها، وهكذا يتوصل تودوروف إلى تكثيف القصة فى هويتها الأساسية. ومن الواضح أن بعض حكايات ألف ليلة وليلة تشع منها روح السرد المتداخل مع البنية الأساسية للحبكة القصصية لموضوعها المحورى، وإطارها التصورى الحاكم، الذى يترأى لنا وكأنه ينبعث من مكان الحدث وبيئته وزمنه؛ بحيث نستشعر منه نقيضه - المكان المتوهم، فى مرحلة التخيل، والمكان ذاته بواقعية، مع المحاورة الجدلية الوصفية بين المكان فى جغرافيته الطبيعية، والمكان ذاته فى جغرافية الليالي.

فتمة بنائية أخرى فى الليالي، فعندها نجد ذلك التداخل الذى يبعث على الحيوية ويطمس معها إطار المال السردى؛ إذ بينما يقص علينا الراوى قصة سندباد البحرى وهو يجوب البلاد، نرى سندباد البرى يطوف دنيا الواقع المادى، ونتعاش مع حلاق بغداد فى مدينة تاريخية. وفى آن، نرى أبوقير، وأبوصير فى عالَمين مختلفين بين زرقة البحر وعصف المدينة وغرابة الطباع فيها. وإذ نرى حكايات حول الترحال

المعنوي للحدث المسرود في القصص، نرى وصفاً تشكيليًا متكاملًا للعمران والأزياء؛ بل وصفاً للأشخاص وأشغالهم وروابطهم في الحياة. ويتم ذلك كله من خلال الترحال الزمني الخاص بزمان التخيل في الليالي، ويغدو معه الزمن المادي، عندئذ، غير ذي قيمة؛ لأن الليالي تمكنت من أن تتمثل في البعد الزمني لها، وتتمثل، في الوقت ذاته، في البعد المكاني الواقعي وتولفه في البعد المكاني التخيلي، إلى جانب ذلك، يضاف إلى تلك الأبعاد الغموض الذي يستغرقها جميعاً. وهذه المداخلة بين الأبعاد جميعها التف حولها عبق الحكايات بالسرد المروي والتشكيل الوصفي. وفي هذا ينتقل النص من موضوع إلى موضوع، ومن زمن إلى زمن آخر، إلى أن يصل إلى لا زمن. ومن هنا، يمكن اعتبار أن هذه المداخلة محفزة في عالم التشويق والترقب، ولكنها مجهولة التوقع وبعيدة عن التنجيم. وهذا ما يجعل للأحداث وقعها المؤثر والفاعل. وهي لذلك تخضع، تلك المداخلة، لجانب الإيهام النفسي بخصوص تعاملها مع البعدين؛ الواقعي منه، والخيالي عنه، وما تمثلهما من معانٍ في وجدان كل متلقٍ، فكل متلقٍ حدوده المادية في المساحة التخيلية، وأبعاده المعنوية في المعاشية مع الأحداث المتتالية، وأيضاً فكل متلقٍ جوانبه التصورية عنهما.

تكتسب الحكمة الموضوعية والتفاعل الدرامي فيها حيويتهما من القدرة على توظيف الإيقاع المتباين بين بلورة الموقف و نقيضه في الوقت نفسه؛ فهذا الإيقاع يشيع منه، في كل نص من نصوص الليالي، ما يبين أنها تعتمد في تأليفها على النقيضة.. ما بين النقيضين في الحياة، وفي الإنسان، وفي المدن، إلى آخره، ليصل إلى النقيضة في المكان والزمان، وفي الرغبات والأفعال، والتطلعات والقناعات. والاعتماد الأكبر الذي يتكون بين الراوية والمتلقى لحكاياتها، بين شهرزاد وشهريار، ما هو إلا التناقض ما بين المدافعة عن بنات جنسها، والمدافع عن انتقامه. هنا يتفجر الصراع بين التحدي لاستمرار الحياة، والرغبة في رد الاعتبار عن سفك الحياة. وهكذا تستمر الليالي.. تشع روح النقيضة في كل بنيانها الموضوعي والسردى. ويمثل كل منحني من منحنيها أمراً في غاية التفاعل، ومن المستحيل أن تنفطر كل حدودها بذاتها دون أن ترتبط بالآتية بعدها، وهذا، وحده، أسبغ على الليالي وحدتها؛ فأصبح الجو العام لها يحتفظ بالإطار الكلي المركز في رواية النقيضة من أحداث وأشكال ومواقع؛ فالحكايات تصور موضوعاً له نسيج عام من التباين. لاشك أن هذا الاتجاه أثر

على الصور التشكيلية؛ فبدت هي الأخرى مصورة للأشياء من رؤية نقيضية حتى تجسد الإيقاع للأفكار والأحداث في صورة تخيلية وواقعية في آن، ومنغلقة على خصوصيتها الإبداعية في آن آخر.

والحكمة الأدبية، والتشكيل القصصي، ما يزالان منفصلين حتى يتضافران بسرعة من حكاية إلى أخرى، كما يحلو للراوى طريقة سردها وتتابعها. وهذا التضافر يتفاعل مع أداء الراوى إلى حد كبير، فهو يترث أكثر من هنيهة حتى يواصل السرد، مدرّكاً في هذا أهمية التشويق لدى المتلقين، وتتدفق الحكايات بأكثر من طريقة سردية، فهناك سحر عام يغلف الليالي. «يمكن أن نعيد صياغة الحكمة السردية صياغة أكثر تجريدية بقولنا لعنة يعقها تمرق ويلبها في الخاتمة أبطال هذه اللعنة. وهذه الصياغة تحمل في طياتها أصداء أساطير الخلق السامية؛ حيث نرى خروجاً على النسق العام والتوازن الأولين يعقبه الضياع وينتهي بالخلاص»، ثم تصنيف فريال ج. غ. في استهلالها: «فليست ألف ليلة وليلة في جوهرها إلا صيغة شعبية للفردوس المفقود الذي يتم استرجاعه؛ فنعيم الزوجين الأولين فقد بعد أكلهما فاكهة الشجرة المحرمة؛ أى تذوقهما فاكهة المعرفة. وقياساً على ذلك، فإن التابو والمعرفة مفتاحان في حكايات ألف ليلة وليلة، فالخطيئة والموت مقترنان في كل هذه القصص».

وفي زعمنا أن هذه الحكمة قليلة في مثيلاتها من الأعمال الشعبية المروية عند الشعوب، أو قليلة، إلى حد الندرة، في الأعمال الأدبية وتاريخها المدون. ولا يعيب الليالي، من موقعها الشعبي، أنها لم تستوف كل ما هو معروف بفن الأدب المدون والمتفرد. ولكن من المؤكد أن مثل هذه الحكايات تتماثل بشكل متكامل من خلال الإحالة من موضوع إلى موضوع، مما أضفى على الحكمة السردية موضوعية إيقاعية نفعم في وصف الأمصار وطبيعة الخلق فيها، لا يشوب جلاءها الموضوعية المسبقة أو القوالب التاريخية والحدود الجغرافية، وتفوق تصور العقل. إن أحاكى الليالي تمثيل صادق لذات السرد وآلياته التي تجسدت فيها الأشكال الأولى لها، وما اشتملت عليه من تنوع بعد ذلك. «لكننا، في الوقت ذاته، نرى في القصة - وهي الأولى ومنطلق سائر القصص - وفي غيرها ما يشبه الإجماع على خصائص بعينها: تدفق السرد حتى في قفزاته التي يتابع بها المؤلف مواقف الشخصيات ونزواتهم

واعتماد الحوار اعتماداً يبدو - حتى لو كان قصيراً - أساسياً في بناء الحكاية، : (أحمد كمال زكى).

الصور التشكيلية السردية في الليالي تأتي لنا من فوق اللاواقع لتمارس علينا فوضى التصور، وتدفع التشويق إلى الاضطراب الحسى، وتخلق معها حالة من الصراع بين الواقع واللاواقع، ما بين التصور والوهم. إنها حالة من السيرىالية الإيقاعية، وفعل تجريدى، وهكذا تبدو ألف ليلة وليلة باعتبارها مجمعة من اللوحات التشكيلية المصورة لفكر أدبى قصصى. «فالليالي شبيهة بالأحلام التى تنتهى مع بزوغ شمس الرويا والحدیقة الواقعة»، (فدوى مالطى دوجلاس).

قراءة تشكيلية جديدة لألف ليلة وليلة، عنوان أطروحة دكتوراه تقدم بها الدارس السورى عبدالسلام مصطفى شعيرة لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، تحت إشراف الفنان الكبير حسين الجبالى عامى ٨٥ / ١٩٨٦. وعن الليالي يقول: «هذا الكتاب فى تأثيره .. والكامن فى ذاكرة الإنسان عموماً .. يستعيدده الوجدان فى ساعات الحنين إلى دفاء الأمان... وتألّق الفرخ للسفر إلى عوالم تسخر فيها كل القوى لنصرة الخير .. وليسود الحب والجمال كل القيم الإنسانية ... وكان مما دعى الباحث بالتوجه إلى الليالي - وبحكم تخصصه - هذا الإغفال الكبير - فى وطننا على الأقل - لدراسة جانب كبير مهم من جوانب تأثير الليالي على الفعل الإبداعى .. مما أثرى الحياة الفنية التشكيلية فى العالم عموماً، وشد انتباه قلوب الصغار والكبار إليها، فزاد جمالها سحراً وتألقاً.

وهذه الدراسة تبحث عن الجوانب التشكيلية فى تحليل بعض التصورات التى جسدتها الليالي عن الأشخاص والمناخ المكانى المحيط بهم. كان من نصيب الشعريها مساحة كبيرة؛ حيث صورت المواقف والمعانى الدالة على الحالة العامة التى تعيش فيها كل شخصية على حدة، وتضفى على الذاكرة رؤية تخيلية لها، فالسندباد الذى جاب البلاد ينشد مصوراً حاله تصويراً ينم عن تشكيل وصفى:

ترحل عن مكان فيه ضيم .. وخل الدار تنعى من بناها
فإنك واجد أرضاً بأرض ونفسك لم تجد نفساً سواها
ولا تجزع لحادثة الليالي ... فكل مصيبة يأتى انتهاها
ومن كانت منيته بأرض ... فليس يمت فى أرض سواها
ولا تبعث رسولك فى مهم .. فما للنفس ناصحة سواها

ومن خلال مدخل إلى تصوير الكتاب «الليالي»، استعرض الباحث واقع تصوير الليالي فى الشرق والغرب، مروراً بأهم مراحله، مركزاً، فى ذلك، على التجارب الرئيسية فى تأثيرها على واقع تصوير الكتاب، مراعيّاً قدر الإمكان التنوع فى التقنيات والتميز فى المستوى الفنى، ومحاولاً قدر المستطاع تنوع هذه التجارب من خلال توزيع جغرافى وتاريخى يبدأ مع الطبعة الأولى لترجمة «جالان» الفرنسية التى نشرها «دوساس» فى باريس بين عامى ١٧٠٤ - ١٧١٧ .. ومروراً ببعض أهم التجارب الفرنسية والإنجليزية والألمانية خلال القرنين الثامن والتاسع عشر.

يستعرض الباحث تطور التصوير فى مطبوعات الليالي فى المشرق والمغرب، ويشير إلى ندرة استخدام فن التصوير فى المطبوعات التى صدرت بالوطن العربى بصفة خاصة، بدءاً من مطبوعة بولاق حتى مطبوعات دار المعارف والتى رسمها الفنان حسين بيكار. «أما التصوير فى المشرق العربى، فقد جاء متأخراً، ولم يبدأ كما هو الحال فى الطبقات الأوروبية بلوحات مصورة، وإنما جاء فى طبعة بولاق على غرار ما درجت عليه الكتب والمخطوطات العربية القديمة فى تزيين فاتحة الكتاب؛ حيث «يصف الباحث طبعة بولاق الأولى والثانية وأهم الفروق بينهما»؛ لكنها لم تكن بالمستوى الفنى نفسه؛ بل جاءت من وحدات زخرفية معدنية جاهزة مؤلفة من عناصر نباتية متداخلة ترص فى أعلى قالب الصفحة، وتليها بقية الأحرف الطباعية، ويمثل الصفحة الأولى من الجزء الثانى لطبعة بولاق ١٨٣٥، أو كما فى طبعة بولاق الثانية ١٢٧٩، التى صححها الشيخ محمد قطة العدوى، جاءت على أربعة أجزاء، وبدا إخراج الصفحة الأولى بشكل زخرفى.

وعن التجارب العربية فى مجال التصوير المرتبطة بالاستلهام من موضوعات وروح الليالي، يذكر الباحث أن هذه التجارب بدأت، عملياً، منذ أواخر هذا القرن، وبدت فيها الشخصية العربية، شكلاً وموضوعاً، محتفظة بالسحر الدفين الكامن فى خصوصية الليالي. «أهم هذه التجارب العربية وعلى المستوى العالمى، أيضاً، كانت تجربة الفنان الجزائرى «محمد راسم» ١٨٩٦ / ١٩٧٥، التى بدأت أوائل الربع الثانى من هذا القرن، وخلال ثمانية سنوات من العمل لتزيين ترجمة «مردروس» الفرنسية. وتمثلت فى مجموعة متحفية من



لوحات الفنان الكبير حسين بيكار.

المنتمات الممتدة جذورها إلى عصور أوج ارتقاء التصوير العربى الإسلامى .

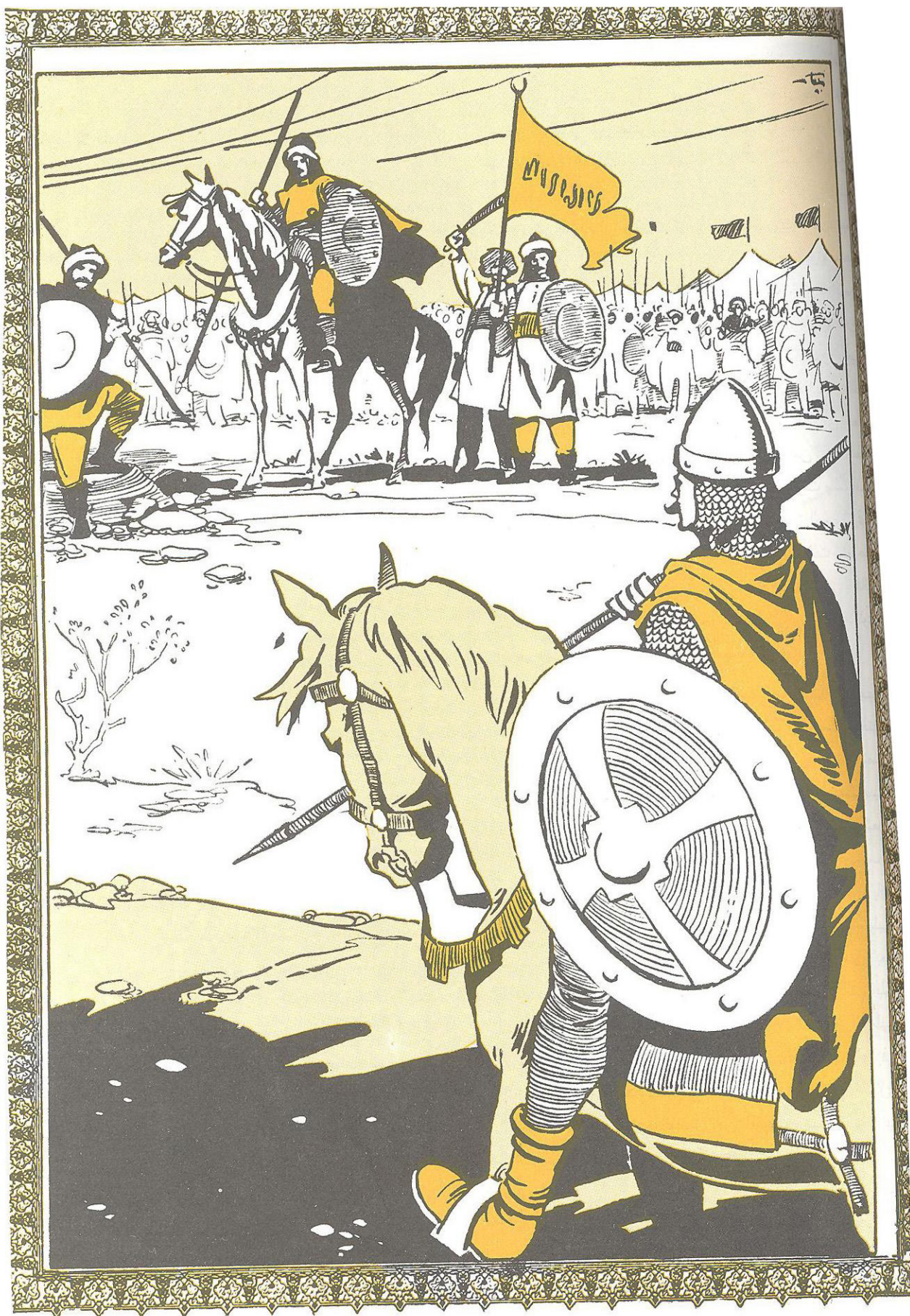
وعن تصوير الليالى فى مصر، بعد الإرهاصات الأولية التى برز فيها عنصر الزخرفة على التصوير وجمالياته، «فى مصر تمثلت أول تجربة حقيقية لتصوير الليالى عام ١٩٦٨ من قبل الفنان «حسين بىكار» لتزيين نص مهذب أعده «رشدى صالح»، ونشرته دار الشعب بالقاهرة ضمن أعداد شهرية من سلسلة كتاب الشعب، ويحلل الباحث هذه المرحلة بقوله: «وقد تميزت هذه التجربة بواقعية صرفة وبشخصية عربية متميزة، بعيداً عن التأثيرات الغربية وترتبط بتجربة الفنان الطويلة مع رسم الكتاب ومعالجة الموضوعات الأدبية التى كانت تزين صفحات مجلة السندباد ومجموعات قصص «كامل الكيلانى» السابقة الذكر. بخلاف ذلك لم يكن ثمة تجارب عربية متكاملة لتصوير الكتاب. رغم تعدد إصدارات الليالى بنصها الكامل وبشكل متوال فى مصر ولبنان وسوريا. والتى يقتصر معظمها على تجديد صورة الغلاف فقط، أما اللوحات الداخلية، فتعتمد غالباً على رسومات وطبعات أجنبية قديمة وحديثة.

وعن تطور فن التصوير المرتبط بتجميل صفحات ألف ليلة وليلة فى التجارب الغربية، فقد بدأت تلك الاهتمامات عند الغرب منذ قرون بعيدة، وحملت معها السمات الفنية التى ظهرت خلالها، وتطبع، أيضاً، بالروح الغربية أكثر منها بالروح الشرقية للحكايات. ولعل السبب فى ظهور هذه الاهتمامات فى الغرب قبل الشرق يعود إلى ما ذكرته ساندرا ناداف حول «الزمن السحرى .. وجماليات التكرار»، والذى قام بترجمته **مهدى يحيى**، وفى إشارته عن هذا الموضوع: «معاً، يشكلان وحدة متصلة، ويحللان - من منظور واحد - جانباً من بناء ألف ليلة وليلة». وتقول ساندرا فى موضوعها هذا: إن الموضوع مثار لمناقشات وجدل مطول فى الفترات الأخيرة، ولم يجد حلاً نهائياً . ويبدو أن المدى الذى يوجد به الفن التصويرى فى الإسلام يرتبط بالفترة التاريخية وبالمقصد الفنى. فنحن نجد، مثلاً، نماذج رائعة للفن التشبيهى «التشخيصى»، فى آثار خاصة تعود إلى فترة مبكرة أو خلال حكم الفاطميين الشيعة . لكن علماء يجمعون على أنه برغم وجود أمثال هذه النماذج وغياب تحریم قاطع غالب يحظر الفن التصويرى فى الإسلام، فإن الاتجاه السائد كان، فيما يظهر، هو تجنب التصوير، ولا سيما تصوير الأشياء ذات الطابع

الحى، فى معظم الفن الرسمى أو العام، ولا سيما خلال العصور الإسلامية الأولى. وكان المقابل لهذا القيد هو نشأة التصميمات المجردة وغير التصويرية.

وقد نشط الفنانون «المسلمون» للبحث عن طرق فنية يستجيبون بها لهذه القيود دون التخلّى عن دوافعهم الإبداعية. وتسجل إحدى الروايات غير الموثقة أن الخليفة عمر قال لأحد الفنانين، جاءه يشكو القيود على الفن التصويرى، بأن يستمر فى رسم الصور ولكن بشكل يشبه الزهور. كما يسجل تاريخ الفن أمثلة عدة لرسومات بها خط يمر عبر رقاب الأشخاص المرسومين فى محاولة واضحة للإيحاء بأن هؤلاء الأشخاص غير أحياء وغير واقعيين. ويبدو أن الاهتمام المباشر كان تجنب رسم الأشكال الحية، ولكن تم تعميم هذا الاهتمام إلى تجنب أى نوع من التصوير التشبيهى. ومن النتائج الواضحة لهذا التجنب الفنى، نشوء التصميمات المجردة غير التصويرية، وغير التشبيهية. وفى هذا المناخ، نشأ فن الأرابيسك باعتباره ما يمكن أن يسمى بالمبدأ الأساسى للجماليات الإسلامية. إن الأرابيسك فن غير تصويرى معاد بالضرورة للمحاكاة، وهو ينطلق من الأنماط النباتية المنزوعة من خصائصها الواقعية، التى تبدو بذلك غير طبيعية، ثم ينسج منها تصميماً يخلد ذاته فى التكرار، ويتسم بإمكان اللانهائية.

وفى إطار الاتجاه ذاته، فإن الباحث تقوم بربط فن الأرابيسك بفن القص فى تأليف ألف ليلة وليلة، «ولا أقصد، هنا، القول بأن تجنب التشبيه فى الفن الإسلامى قد أدى بصورة مباشرة إلى نشوء بناء قصصى يقوم على التكرار. وإنما أرى أن قضية التصوير، أى قضية التمثيل التصويرى داخل مثل هذا النمط، تمثل بؤرة تركيز قيمة نرى من خلالها النوع القصصى الأكبر الذى ينتهجه هذا النمط.. فى رأى أن النظير القصصى لرفض الفن التصويرى هو نشوء توجه مضاد للمحاكاة بشكل جوهري، وهو توجه تجسده بقوة مجموعة مثل «حكايات البنات الثلاث». ويكفى أن نذكر وجود الأماكن الخيالية والسيوف السحرية وأعداد الجن والشخصيات الممسوخة؛ بل وجود الرجال والنساء فى البيئات التى تبدو، فى عمومها، مجاوزة لكل المعايير والحدود الإنسانية العادية، التى تؤكد التوجه غير الواقعى الحاسم للمجموعة. إن المرء يقف، هنا، بلا جدال داخل وقائع ومخالفة مختلفة عن قيد العالم الذى نعرفه وقوانينه. وإذا كان الأرابيسك يكشف عن تجنبه



التصوير التشبيهي في الابتعاد عن محاكاة صورة الورقة النباتية وتقديم شكلها غير الطبيعي وغير الحقيقي، فإن القص ذا التوجه المماثل للأرابيسك يقدم لنا عالماً لا يشبه عالم القارئ إلا قليلاً. فنحن نقبل ببساطة أن عالم النبات الثلاث ورفاقهن لا صلة له بعالمنا، برغم أن وقائعهم تتم في بغداد.

قد يقول البعض أن هذا كله ليس إلا تعبيراً ينم عن قدرة المؤلف في تخيل عالم آخر في صورة حكي منظم ومكرر ومرتببط بالمعنى العام في إطار من السرد، وأن من طبيعة التعبير الفني، في أي من المجالات الإبداعية، ضرورة الابتعاد عن محاكاة الواقع والطبيعة والتوجه نحو تأكيد شخصية المؤلف الفني بذاتية، تضيء على العمل أبعاداً من التخيل والاستطلاع والتعمق. وحتى إذا سلمنا بهذا، فإن هذه العملية تتم بصورة تشكيلية تركيبية في ذهن ومثلة بأبعادها الهجومية والوظيفية، وأدوارها الفعالة في العمل الفني سواء أكان شعراً أو نصاً أدبياً نثرياً أو عملاً تشكلياً مرسوماً أو منحوتاً. وألف ليلة وليلة تمثل هذا المعنى، وتؤكد عليه، وتبين قدرة الراوي على صياغة المعنى من وراء صورة تشكيلية ذهنية، تتجسد أمام المتلقي وكأنها عالم خاص، في دنيا أخرى بعيدة، ولكنها قريبة من الإمتاع والاستغراق الوجداني. ويرى الفنان مصطفى الرزاز، في إطار تخيل الليلي، المعارك التي تدور في بعض أحاسيسها. ومن هذا المنطلق الجامع عن المعارك الضاربة ووصفها الحكائي في (ألف ليلة) ونظيرها التشكيلي في الفن الإسلامي وعند المستشرقين الغربيين في القرن التاسع عشر، إلى صور الواقع الملموس، إلى صور الخيال الجامح وقصص الخوارق والمعجزات، إلى الصيغ المطلسة، والتحليق إلى عوالم خرافية وخيالية، وتداخل الكائنات الخرافية في السياق والأفعال، إلى صراع الغول والشیطان والتنين والرخ، إلى عالم البحار النوتية.. تنتقل إلى تصوير قصور الإنس وحدائق المتعة والطرب في الرسوم الإسلامية، في مشاهد (ألف ليلة وليلة)، حيث يتكرر في المخطوطات الهندية والإيرانية والعربية مشهد الجارية التي تعرض صورة العاشق إلى المعشوقة، مشهد العجوز التي تشير بأوصاف الحبيب إلى السيدة... وتزدحم المنمنمات المصورة بأشكال مختلفة من القاعات والدواوين والعروش والأرائك، وفي الحدائق الغناء يجالس، فيها وعليها، الملك جاريته، تسامر وتطعمه وتسقيه وتعزف له وتطربه، ومن حولها القيع والقيان. وهي بمثابة سيرة الجميلات من النساء اللاتي يتمتعن بصفات الذكاء والعلم

الموضوعي والفن واللهو والوفاء وذكاء الخاطر والفطنة وحسن غزارة العلم، والقريحة الحاضرة والأخلاق الظريفة التي تجلت في أبطال (ألف ليلة)، من شهرزاد التي تنتصر بحلو الحديث وسحر الحكاية على عداوة شهریار السيكوباتية للنساء، والجارية تودد، وقوت القلوب، ومرجانة وعلى بابا وسيدة المشايخ. ويضيف بعد ذلك الفنان الرزاز موضحاً دور الفنان في ذلك كله، ويترجم الفنان هذه الخلوة بصور متنوعة تشترك فيما بينها بتعبير الألفة والأمان، وبمظاهر البذخ والثراء الفاحش والرقعة في ثنيات المخمل في الستائر المرخية، والأسرة المنصوبة ببيارق الذهب والطلاسات المطرزة والثياب الفارحة وبأطياب الطعام والشراب، والخدم والحشم والخضرة والمياه الجارية أحياناً. إن هذه الرسوم للطراز في الأزياء والأثاث والأواني والعمارة والزخرفة الداخلية وتنسيق الحدائق والحلى والآلات الموسيقية والشمعدانات بها ملامح من ذكاء وفطنة الرسام الذي يحفل بأدق التفاصيل والحوارات والمواقف، فخلبت هذه المشاهد خيال رسامي الغرب من المستشرقين فترجموها إلى لغة الواقعية الرومانتيكية، بينما حفلت بالعناصر نفسها من سجاجيد زرابي وجدران زينت بالقيشاني برقائق المعدن، أسرفوا في إبراز مفاتن حريم السلطان ودلالهم الأنثوي ومراوح الريش، وما إلى ذلك من مظاهر.

وألف ليلة وليلة، دفاعاً عن خصوصيتها الإبداعية المرتبطة بالتصورات التشكيلية في الخيال، بنت صرح لغتها الوصفية في جو من الأحلام والأساطير والصراعات، ورسمت إطار فنها؛ بحثاً عن عمق جوهرها، وكشفاً عن أبعادها تتمثل في الإطار الدرامي للأحداث في ترجمتها نثراً أو شعراً بالشكل الحوارى بين البطل والآخرين أو بين ذاته ونفسه. ولأن الإبداع هو ظاهر الجمال، والتصور والتجسيم هما تجلياته الفنية، فإن الفصل بين التصور الأدبي والرؤية التشكيلية لعناصره يغدو مستحيلاً، وانفصال الصورة الأدبية عن البعد التشكيلي لها يبدو ضرباً من العسف؛ فالتصور التشكيلي الذهني للموضوعات الأدبية، جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية والخلق الفني، وعلينا الاهتمام بالقيم الجمالية في النص الأدبي والبعد التشكيلي التخيلي فيه، حتى لا نجزئ العملية الإبداعية بقصد الفصل بين الفنون، وهذا الفصل غير الواقعي بين التصور في الفنون وتجسيم ذلك التصور في صورته النهائية. فالتصور في الفنون بأشكالها التعبيرية هو ربط الخيال وصوره بأدوات كل فن ربطاً متكامل يعطى لكل



فن، بعد ذلك، البناء التنظيمي والتركيبى له، ويعطى لكل تعبير ركنًا من أركان خصوصيته وبصمته.

والبنية الجمالية لألف ليلة صممت على أن تكون إبداعاً لمجسمات بشرية ومكانية ووصفاً لموضوعات وترجمة لأحاسيس إنسانية؛ لتسكن جميعها في الحكايات المتعاقبة لها؛ ولكي تحقق لها أقصى أشكال الجمال المتوازن مع مصداقية التصور وأبعاده المجسمة. وهذا ما يؤكد، ضمناً، وحدة الهدف وضرورة النظر إلى العملية الإبداعية كلها على أنها تبدأ من منطلق واحد وهو الدافع إلى تصور أبعاد جديدة من التشكيل للمواقف والموارد وغيرها. وليس معنى تصنيف الفنون إلى أنواع وإلى حدود جمالية أنها لا تتداخل في سياق تطور مراحل الخلق الفنى، التى تحدد البنية الأساسية لكل فن وأدوات التعبير فيه، وسنجد تصنيف النشاط الفنى الجمالى فى طائفة من الفنون، مدخلاً إلى تصنيف فن الأدب فى طائفة من الأنواع، برغم أن المنظور التقليدى المتواتر قد خلف لنا تحديداً وعدداً معيناً للفنون، فإن هذا المنظور قد حمل غموضاً شديداً فى بيان أساس التصنيف، وفى بيان التخوم الفاصلة بين فن وآخر؛ بل إن ذلك المنظور المتواتر - منذ أقدم صياغاته إلى يوم الناس هذا - قد أقام أسواراً بين نشاطات الإبداع متداخلة متأزرة، ففصل بين فن «جميل»، وفن «تطبيقي»، وفن زخرفى صناعى يدوى. فى الأساس الفكرى الجديد «توحيد» للفن؛ قاعدة واحدة للماهية وقاعدة واحدة للمهمة، قاعدة واحدة للإبداع وقاعدة واحدة للمتلقي. إن كل ما فى العالم يتجلى مواده مهياً لعمل المبدعين، كما أن كل ما فى العالم يهين البشر لتلقى هذه المواد فى صياغاتها الجمالية. إن العالم يتجلى بوصفه مواداً جاهزة للإبداع والتلقى، يتجلى فضاءً يزخر بالكثلة والفراغ والضوء والنور والظل، يتجلى مكاناً يزخر بالأشكال وما يلحق بها من رسوم وحجوم وألوان، يتجلى زماناً يزخر بالإيقاعات وما يلحق بها من صوت ونبرة ونغمة وكلمة، ويتجلى حركة بشر تزخر بالمواقف والأفكار والعواطف والرؤى والأحلام. (عبدالمعظم تليمة).

وتتجلى الرؤية التشكيلية فى دراسة «شعيرة»، فى تصور الموضوعات ذات الطابع الأسطورى، والتى يصنفها، فى دراسته، بالخوارق فى الليالى، بقوله مثلما كان لموضوعات الخوارق افتتان خاص عند قاص الليالى وجمهوره، كذلك تمتعت بقوة جذب خاصة عند الفنانين من مصورى قصص الكتاب فى مختلف التجارب العربية والعالمية، وحظيت بقسط

وافر من الاهتمام نتيجة لما تمتلكه هذه الموضوعات من طاقة إيحائية فجرت المخيلة الإبداعية لديهم، وأغنت تجاربهم بعوالم فوق طبيعية، تحقق عملية ابتكارها أنواعاً من الحرية الخاصة والرؤية الذاتية فى التعبير عن أحلام وكوامن يحقق استقرارها على الصفحة بعض الرضى للفنان نتيجة الشعور بالمتعة، ونقل هذا الاستمتاع إلى المشاهد. وقد قام «شعيرة» بتصنيف الخوارق وموضوعاتها إلى عدد من المحاور المرتبط بعضها ببعض:

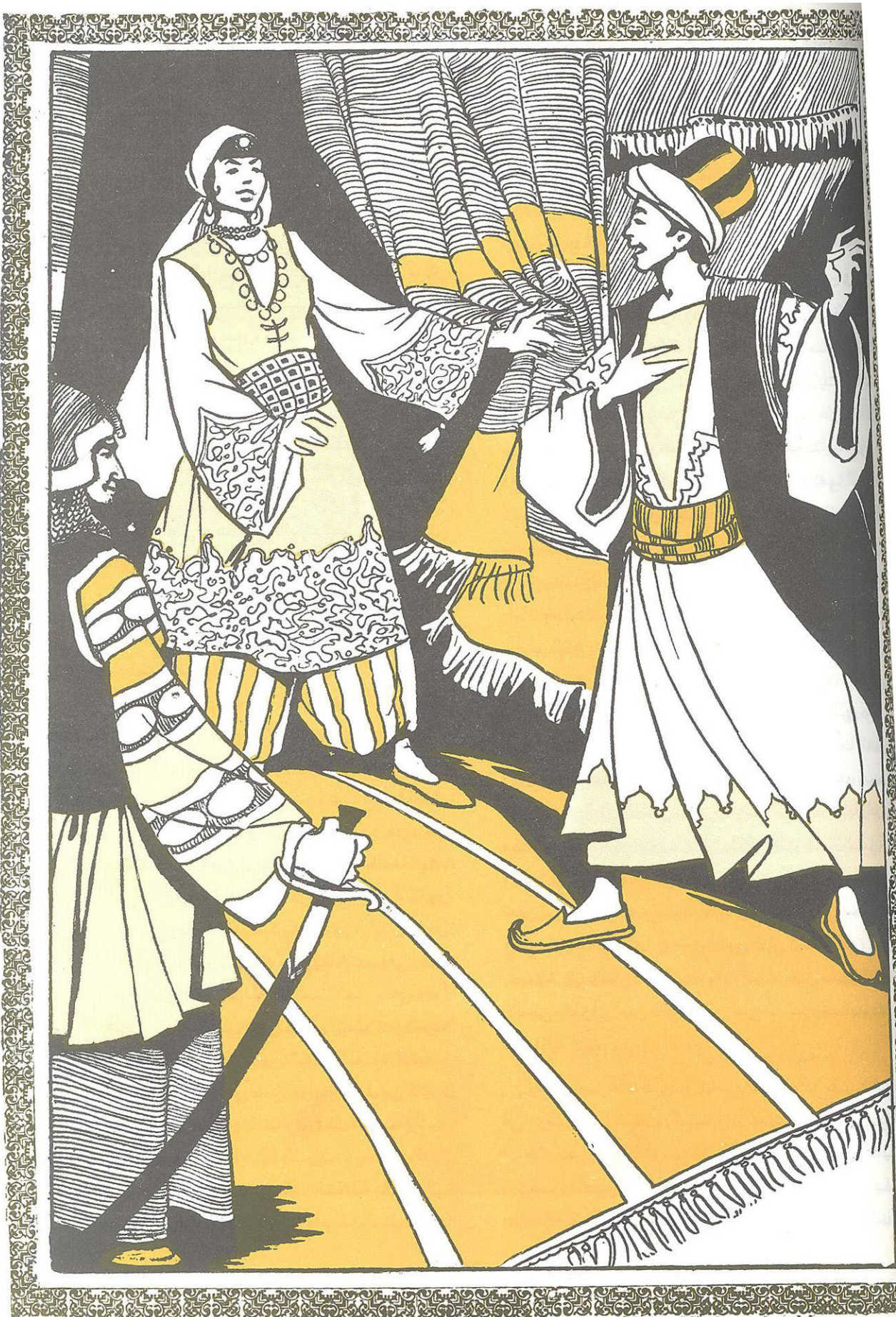
أولاً: ما يتصل بالجن والعمارة، وما يتمتع منها بالقوى الخارقة، وتتصل بالإنسان وتتعامل معه بأشكال الخير والشر، وتتخذ بعضاً من صفاته وملامحه.

ثانياً: تمثل مجموعة الأدوات الخارقة التى تتحرك بقوى سحرية أو تسكنها الخوارق كالحصان الأبنوسى وخاتم سليمان ومصباح علاء الدين، وبساط الريح والسرير الطائر وطاقيّة الإخفاء، وجراب جودر التاجر الذى يخرج ألوان الطعام، وغيرها..

ثالثاً: تتعلق بالسحر والسحرة، وحالات المسخ الإنسانى، وتحويله إلى حيوان أو جماد، وصراع قوى السحر والخيرة والشريرة.

رابعاً: تتعلق بالكنوز، وحالات ظهورها المفاجئة لفئات بسيطة من الناس، ومختلف مظاهر الترف والثراء الخيالى.

وتجدر الإشارة إلى أن النص الحرفى، الذى يرد فى بعض القصص، يملئ على الفنان صفات ومفردات معينة لشكل هذه النماذج الخارقة، لكن النتائج تأتى مختلفة ومتباينة رغم محاولة التقيد بالوصف. ومثال ذلك الصورة التى وردت فى الطبعة المصرية؛ حيث نجد أن الرسام الذى عالج التجربة قد أعطى الجنية المؤمنة «ميمونة» صفة آدمية حسنة الملامح، وألبسها جلباباً وغطاء رأس يستر شعرها، وميزها فقط بجناحين.. بينما حاول التقيد بوصف العفريتتين الآخريين قشّش ودهنش. وهذا الأخير حاولت معظم التجارب التشكيلية إخراجها مطابقاً لوصف الليالى الحرفى له؛ فبدأ فى طبعة دوساسى لترجمة «جالان» ١٧٠٤م، وفى رسوم «هارفى» لترجمة لين. فقد تميز هذا الوصف؛ حيث بدا حرفياً بحرفية أدق. وقد اتخذت تفاصيل هذه المجموعة من الخوارق جمالية خاصة فى أعمال الفنان الحفار «أش» جى، فورد، فى طبعة لانيج.



لم تبد الطباعات الحديثة اهتماماً كبيراً بالتقيد بالتصورات الأدبية الحرفية للخوراق، كما صورتها، خاصة تلك الأعمال التى جاءت متأثرة بروح المدارس الشرقية من الصينية واليابانية فى التصوير. فبدت فيها عملية التشخيص للعفاريت والجن والسحرة تلبس سمات آدمية خالصة. ويشير شعيرة إلى أعمال الفنان كوككر، ويلوح إلى أن هذه السمات اتجهت نحو الشفافية النورانية فى لوحات الفنان «جان - ك - مونرو» رغم محاولة التقيد بوصف العفريت قشْقش فى الليالى. ولكن دهنش رسمه الفنان بالشكل الذى جعله محبباً وبمنتهى الصغر فى الحجم بالنسبة إلى الأميرة بدور، والتى أبرزت اللوحة محاولة دهنش فى عمله للأميرة ومعاناته فى ذلك. فى الوقت ذاته، يقرم «أمبروزو» برسم العفريت قشْقش رجلاً عادياً مسناً ذا ملامح طيبة، يتأمل جمال العاشقين؛ بخلاف التصور الذى قام به الفنان «أنطون بيك» برسم تلك الشخصية بمنتهى القبح وبشكل مرعب، وبمبالغة فى بشاعته. ولكن هذا القبح وتلك البشاعة لم يكونا على حساب جماليات العمل الفنى، والتى عبرت عنها وحدة اللون وانسجامها، بالإضافة إلى الجو المغرق فى الخرافة.

ويضيف «شعيرة»، أنه بخلاف العفاريت الطائرة فى قصة بدور، تظهر أعمال تشكيلية أخرى تتخذ مظهراً آخر ومنبعاً مغايراً، كأن تلك العفاريت مائية تخرج من خلال إعصار بحرى كما فى حكاية المفتتح، أو أن تكون من النوع الأرضى حيث يصاحب ظهورها عاصفة ترابية كما فى قصة «التاجر والعفريت» لتعتدى على الإنسان كما عبر عنها الفنان «الزبل»، وفى لوحة الفنان فورد، وهناك نوع آخر من باطن الأرض يقتحم جدران المنازل ليحقق رغبة مظلومة، وقد صورها الفنان «هارفى»، أو أن تكون من النوع النارى، تظهر مع وميض البرق وتأجج اللهب، كما فى لوحة الفنان «كاى نلسن» التى اتخذ فيها العفريت لونه من زرقعة النار، وفى رسوم الفنان «كوريه» الذى جعل الإحساس بالعمل الفنى ينتج سعيّاً من خلال عيني المارد الهائل. وفى مجال التعبير عن المردة والعفاريت المحبوسة داخل قمام وطلاسم ومصابيح، فغالباً ما عبر عنها الفنان بالطريقة التى يصاحبها خروج دخان كثيف يتشكل رويداً ليتكامل على هيئة جبارة تدخل الرعب، وأشهر النماذج فى قصص «الصيد والعفريت»، و«علاء الدين والمصباح السحرى». وقد جاءت التعبيرات التشكيلية بالنسبة إلى هذه الموضوعات، غالباً، على هيئات مختلفة، حتى حينما

تكون صادرة من فنان واحد، كما فى لوحات الفنان «دولاك» عن قصة «الصيد والعفريت»، وقصة «علاء الدين والمصباح السحرى». هذه الفئة من القوى الخارقة وجدت متفاوتة ومختلفة فى الشكل بين التجارب الفنية، وتدرجت بين التمثيل الكامل للجسم وبين إلغاء لأية ملامح آدمية أو حيوانية، وبين عرى الجسم وكسوته كاملاً، وبين ضآلة وضخامة المارد، وبين ملامح آدمية صرفة، وأخرى حيوانية كاملة وخالصة.

وفى الفئة الثانية والتى تمثل مجموعة الأدوات الخارقة التى ترد فى سياق النص الأدبى والرواية وتستهدف تكامل الصورة الانطباعية للحركة، هى غالباً ما تكون مسخرة لخدمة الإنسان، وتكمن فيها قوى سحرية أو تسكنها العفاريت والمردة، منها ما يتصل بخاتم سليمان والمصباح، وقد عبر عن ذلك كل من الفنانين «بندتونى» و«ديفيد جيفا»، أما الحصان الأبنوس، فقد سيطر على بقية الأدوات السحرية التى صنعها الحكماء أصحاب الطاووس البوق. وقد تناولته التجارب الفنية ومنها تجربة الفنان «أنطون بيك»، والفنان «إيمى رونا»، والفنان «حسين بيكار». وحسين بيكار من المصورين الذين تميزوا بأسلوبهم الخاص فى الجرافيك، فله أسلوب ناعم سحرى فى تصوير الحوريات والأبطال بجو من الشاعرية والتناغم. وعن البساط السحرى فقد تناولته الرؤى التشكيلية بوفرة، فبرز فى ترجمة هاننغ من تجربة الفنان «ماكس كيليرر»، الذى صور البساط وكأنه سابح فى الفضاء وسط السحب. أما الفنان الروسى، فقد عكس رؤيته للبساط على أنه بساط يرتفع ويهبط فى آن، وهو الفنان «إيفان بلبين». بينما مع الفنان «نيكولين» فقد تصور سفينة يقودها ريان بشكل تغلب عليه الدعابة. وصور الفنان اليوغسلافى «سرير حس مريم» فى قصة علاء الدين أبى الشامات، بأسلوب أخذ وله جو شرقى زخرفى. وعن جراب جودر وما فيه من أشهى ألوان الطعام فقد رسمه بجو تخيلى الفنان «هارفى»، وفى اتجاه آخر صور الفنان الألمانى، الشرقى حين ذاك، التنين على أنه عدو مستلهم ذلك من طاقة الإخفاء وبساط الريح.

ومن موضوعات الخوارق أيضاً، الفئة الثالثة والتى تتمثل فى موضوعات السحر والسحرة، وأهمها، كما يشير بذلك الباحث شعيرة، حالات مسخ الإنسان، وتغيير صورته الآدمية إلى صورة حيوان أو جماد، بصور فردية أو جماعية. بالإضافة إلى استخدام العقاقير فى القتل أو التمكن من السير

على الماء، على أن من الأمثلة القوية لذلك ما جاء فى حكاية «الجمال والبنات الثلاث» وفى حكاية «بدر باسم وجوهرة». فى أعمال «هارفى»، نجد تصوراً تشكيمياً للمملوك الثانى الذى مسخه العفريت على هيئة قرد، وصراع ابنة الملك التى تجيد السحر مع العفريت لإعادة الصفة الآدمية إلى المملوك، وفى اللوحة نرى المملوك محمولاً من العفريت ليلقيه فى المكان الثانى بعد أن حوله إلى قرد. وفى تصور آخر للموقف نفسه للفنان «فورد»، يبدو القرد وهو يلعب الملك الشطرنج، فى اللحظة التى فطنت الأميرة إلى أنه إنسان مسخ إلى قرد. ومع الفنان «مورجان»، فقد تصور القرد يستعطف بدموعه الممطرة راجياً إعادته من المسخ. وعن النساء وقدرتهن على القيام بأعمال السحر، نرى الكثير من التصورات التشكيلية لتصورات متعددة فى اللبالي لها.

أما عن التصورات الخاصة بالكنوز، فقد ظهرت على اختلاف أشكالها فى الكثير من قصص الكتاب. وكانت تخرج، غالباً، لفئات بسيطة من الناس لتحقيق لهم أمنياتهم، أو لتفاجئهم بكرم الله سبحانه وتعالى. وقد مثلت فى الكثير من اللوحات التصويرية، ومنها الكنوز الموزعة فى الطبيعة، كما فى وديان الماس فى قصص السندباد، والأشجار التى تطرح ثماراً من لآلى وجواهر فى مغامرة علاء الدين، وعلى بابا والأربعين حرامى. وكذلك كنوز قيعان البحار التى أخرج منها عبدالله البحرى لصديقه البرى. وكذلك كنوز قاع البحار التى أحضرها عبدالله البحرى مقابل سلة فواكه طبيعية؛ فقد صورت هذه التخيلات من قبل الفنانين أنطون بيك ومصطفى حسين. ومع الكنوز المرصودة أو المختفية وراء عوائق والتى تجمعت بفعل الجن أو الإنس فأمثلتها كثيرة فى القصص، وقد تميزت، فى التصوير، بلوحات الفنان «كوربيه» و«فيكتور أمبروزو» الذى صور قاسم شقيق على بابا فى المغارة، وقد صور جسعه، ولهفته للكنز حتى تتلاشى من عقله كلمة السر، ووقع فى المحذور.

وعن صعوبة ما يمكن أن تمثله، الآن، الفنون التشكيلية من تصوير الموضوعات الدينية التى تروىها الحكايات فى اللبالي، يقول «شعيرة»: إن هناك ندرة فى اللوحات المعبرة عن هذا المحور، وخصوصاً فى التجارب الحديثة. وبدأت أعمال الفنانين متمثلة اتجاهات زخرفية أكثر كما جاءت

فى ترجمة لين ورسوم هارفى، وتجربة الفنان مورجان. وهناك بعض الرسوم للفنان ليفيل تمثل مناسك لبعض الديانات وردت فى اللبالي كمشهد اختطاف الأسعد من قبل المجوس الممثلين لبهرام.

تقول اللبالي عن وصف ما فعله التاجر تجاه الجارية «نزهة الزمان»، بعد أن أيقن من سعة علمها وأفقهها: «ثم أحضر لها طعاماً وفاكهة وشمعاً، وجعله على مصطبة الحمام فلما فرغت البلانة من تنظيفها ألبستها ثيابها، ولما خرجت من الحمام وجلست على مصطبة الحمام، وجدت المائدة حاضرة، فأكلت هى والبلانة من الطعام والفاكهة، وتركت الباقي لحارسه الحمام، ثم باتت إلى الصباح، وبات التاجر منعزلاً عنها فى مكان آخر. فلما استيقظ من نومه أيقظ نزهة الزمان، وأحضر لها قميصاً رفيعاً وكوفية بألف دينار وبدلة تركية مزركشة بالذهب وخفاً مزركشاً بالذهب الأحمر مرصعاً بالدر والجواهر وجعل فى أذنيها حلقاً من اللؤلؤ بألف دينار ووضع فى رقبتها طوقاً من الذهب وقلادة من العنبر تضرب تحت نهديها وفوق سرتها، وتلك القلادة فيها عشر أكر وتسعة أهلة كل هلال فى وسطه فص من الياقوت، وكل أكرة فيها فص البلخش، وثمان تلك القلادة ثلاثة آلاف دينار فصارت الكسوة التى كساها بها بجملة بليغة من المال، ثم أمرها التاجر أن تتزين بأحسن الزينة ومشى التاجر قدامها فلما عاينها الناس بهتوا من حسنها وقالوا: تبارك الله أحسن الخالقين هنيئاً لمن كانت هذه عنده». إن هذا التصور التشكيلي للأزياء ذات الطابع الجمالى المرتبط أساساً بالأنواع الفخيمة فى عصر اللبالي وارتباط ذلك أيضاً بالمال، باعتبار أن من مهام اللبالي إثارة الخيال حول تلك الأشياء بالقدرة على اقتنائها، وأن ما تمثله الإمكانات المتاحة لأغنياء العصر ماهى إلا أمان بالنسبة إلى الفقراء وأنها قابلة للوقوع فى دائرتها بوصفها معجزة من الله سبحانه وتعالى. يتحدث «شعيرة» عن هذه التصورات باعتبارها مواقف أخلاقية فى اللبالي؛ فمن الصعب فصل الموضوعات أو المواقف الخلقية بصورة مجسدة ومستقلة داخل النص الأدبي عن بقية الموضوعات الأخرى التى تسير على أساسها حوادث قصة ما. كما لا تظهر منفردة، وبالتالي يجد الفنان «المصور» صعوبة فى الوصول إلى تجسيدها مستقلة عن بقية القيم والحوادث الأخرى. وخلال استعراض التجارب المصورة يجد الباحث عن الموقف الخلقى ضمن هذه الصور والرسوم المطروحة ندرة من الأعمال التى تجسد حدثاً يمثل موقفاً

أخلاقياً. لكن هذه القيم تلعب مستترة في معنى الصورة أكثر من الشكل. ويتوالى المعاني التي تتيحها الأشكال المتعددة للقصة يبرز الموضوع الأخلاقي كاملاً إلى جانب الكلمة المقروءة التي تكون، غالباً، أهم من الشكل المرسوم في عرض الموقف الأخلاقي.

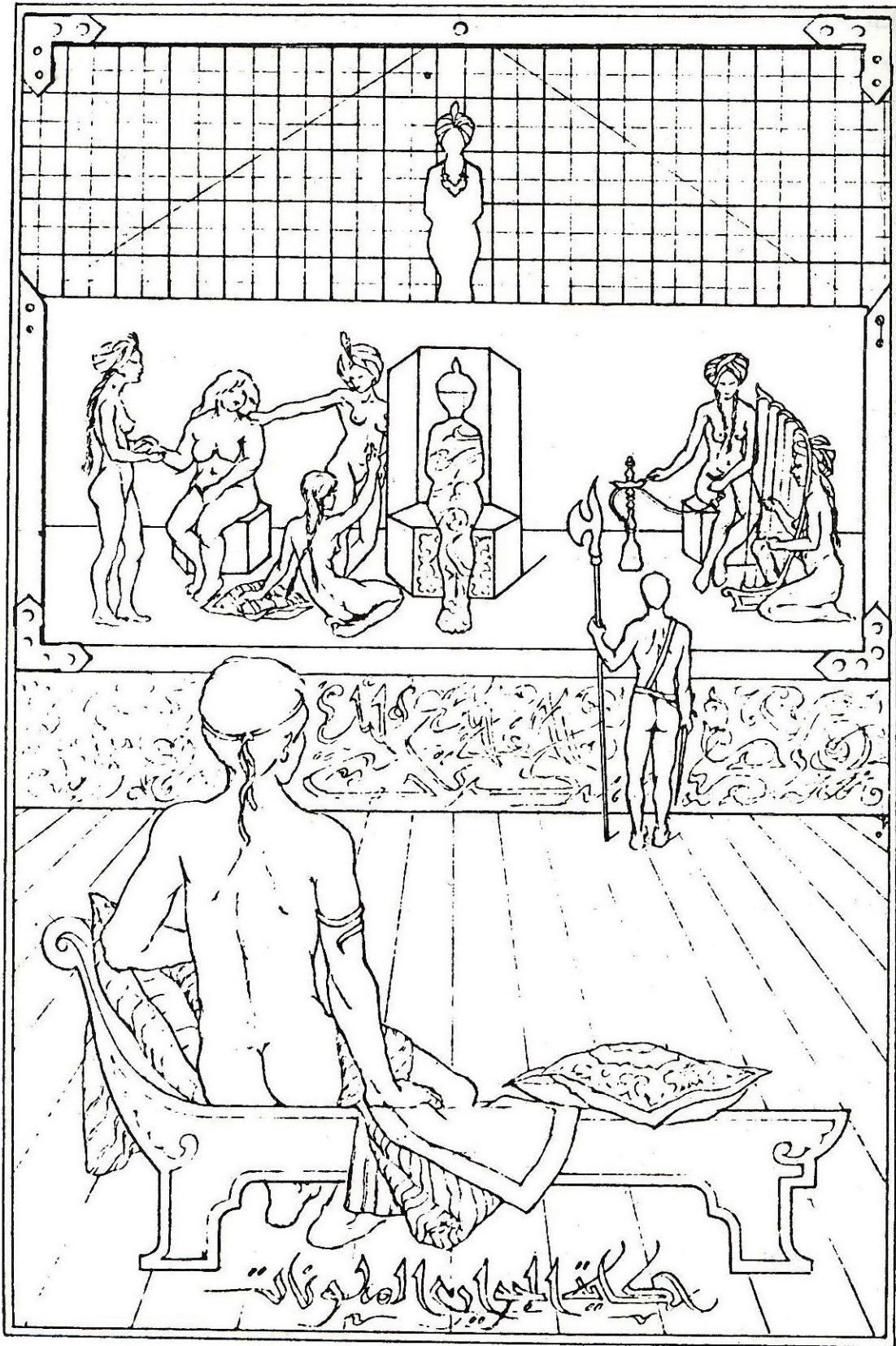
أما عن قيمة المال وحركته في الليالي، فيذكر «شعيرة» أن هناك صوراً تشكيلية عبرت عن هذا وجسده في أعمال المصورين العرب وغيرهم؛ حيث «برزت حول قيمة المال صور مثلثاتها مجموعة من التجارب الفنية»، فمثلت الصورة الأولى التفاوت بين مجتمع الوفرة من التجار ومجتمع المعوزين من الفقراء... ورغم ندرة صور التسول والاستجداء في قصص الليالي عموماً، فقد وجدت شكلاً لها في أعمال الفنان «نيكولين»، ولكن الفنان «أنطون بيك» صور تعويض الفقراء على شكل هبات يلقيها الأغنياء في مناسبات خاصة على المعوزين والمحنتين بمواكبهم. «قال الملك شركان: أشهدكم أنني أعتقت جاريته هذه «نزهة الزمان»، وأريد أن أتزوجها. فكتب القضاة حجة بإعتاقها ثم كتبوا كتابة عليها ونثر المسك على رؤوس الحاضرين وذهباً كثيراً، وصار الغلمان والخدم يلتقطون ما نثره عليهم الملك من الذهب». هذه الهبات مثل جانباً آخر منها الفنان «بيكار»، ارتبط بتأثير جمال البهنساوي على التجار في مصر، وإعطائهم القماش دون مقابل أو بثمن مؤجل، وهذا ما لم يفعله اليهودي، الشخص الثالث في التكوين الذي تخيله الفنان بكار عن قصة «التاجر الشاب المقطوع اليد». ومن الصور الشهيرة عن المال، ما تخيله الفنان روبرت آيتون عن حكاية علي بابا، فقد تخيل فيها صورة الفرخ والمتعة، بالحصول على الذهب، البادية على وجه علي بابا وزوجته، هذا الذهب الذي أغوى «قاسماً» أخا علي بابا، فقتله طمعه الزائد فيه.

ومن وجهة أخرى، فإن الجود بالمال من أهم المحاور التي اعتمدت عليها الليالي بوصفه تعبيراً عن العطاء والكرم، وتحريضاً، في الوقت ذاته، وحثاً للأغنياء على تكريم من بذل شهامة في أحد المواقف الإنسانية أو البطولية أو قدم خدمة نافعة. ويقول «شعيرة»: أما الجود بالمال، فيمثل إحدى أهم القيم الأخلاقية في الليالي، وفي الحكايات العربية عموماً؛ فالكرم وإكرام الضيف والجود بكل ما ملكت اليد تجاهه من الصفات التي التصقت بالعرب، ولعل أهم أمثلتها ما عرف عن حاتم

الطائي، وورد ذكره في الليالي في حكاية «تعلق بالكرم»، وقد مثلتها لوحات (هارفي) حين نزل ملك «حمير» قرب قبر حاتم الطائي وخاطبه مازحاً بأنه ضيفه الليلة، فلما نام، رأى حاتم في المنام يذبح راحلة الملك، فانتبه فوجدها تحتضر، فذبحت وأطعم الركب من لحمها، ثم ساروا ليجدوا في طريقهم «عدي بن حاتم الطائي» وفي يده راحلة توجه بها إلى الملك، وقال هذه عوضاً عن راحلتك التي أضفاك بها والدي، فقال الملك وكيف علمت، فأجابته عدي: قد جاءني والدي في المنام، وقال إنني قد أضفت الملك «ذا الكراع» بناقته فاحمل له هذه عوضاً عنها، فتعجب الملك من كرم حاتم حياً وميتاً.

وعلى الضرب نفسه، نجد أن المال يداعب دائماً المحرومين، ويزيد الجشعين جشعاً وقد صورت ذلك الليالي، كما صورته ريشة الفنانين التشكيليين أمثال هارفي وفورد وغيرهما كبيكار وجمال قطب ومصطفى حسين. هذا المال كما يقول «شعيرة» بقوته وما يورثه من جاه، كثيراً ما دأب أحلام المحرومين في يقظتهم ومنامهم، يثنيهم عن القناعة، ويزين لهم كل ألوان المتعة والجاه والسلطان، كما حدث للأخ الخامس من قصة «مزين بغداد» عندما سرح بخياله يجمع وي طرح فيما سيجنيه من أرباح خيالية من وراء بيعه لسلة الزجاج التي يتاجر بها، كما مثلتها بصورة تغلب عليها الدراسة السلوكية من أعمال الفنان هارفي، ووصل في حلمه إلى حدود الافتراء والغرور عندما بلغ قمة السلطان، فغدا يضرب ويركل، فإذا الضربة الأخيرة تأتي على سلة الزجاج بكل ما فيها، ومثلها الفنان فورد بلوحة تبين كيف ضاعت مع هذه الركلة كل أحلام مزين بغداد وضاعت معه التميمة التي جلبت له الحظ والغناء ولم يصونهما. وهذا النوع من العقاب جزاء الطمع كان أقوى من قصة الصعلوك الثالث «من قصص الجمال والبنات الثلاث» حين طرد من واقع كالحلم بين أربعين من الجوارى الحسان لأن فضوله وطمعه دفعاه إلى فتح الغرفة الأربعين المحرمة عليه فحمله الحصان الأسود الطائر خارجاً إلى حيث بدأ، وكان أجمل تمثيل لهذه الحكاية ما قدمه الفنان «كاي نلسن» في لوحته الشهيرة حول هذا الموضوع.

تمثل الليالي، من جانب آخر، الدراسة الاجتماعية، ودراسة العادات والتقاليد المرتبطة بالمناسبات الاجتماعية والاحتفالية، إلى جانب تسجيل المظاهر الأخرى المحيطة بتلك الجوانب من علاقات حرفية وتجارية، وتبرز، أيضاً،



أشكال الأسواق وأهميتها في التعبير عن خصوصية الأماكن الواقعية، والأماكن التي تخيلتها الحكايات. وإلى جانب تصوير عمائر تلك الأماكن فإنها، أيضاً، تهتم بالعمران، الإنسان وعمارته. ومن الناحية الأخرى، فإنها أبرزت شكل الحمامات التي كانت منتشرة، حين ذلك، ودورها في إبراز العلاقات بين أصحاب المهن والأفراد العاديين. ولعل اللبالي قد اهتمت بدراسة المكان وطرقها والدسائس السياسية خلف أسوار الحكام ودور كل من الولاة وأعضاء الحكم وعلية القوم في ذلك. إن لعبة السياسة والحكم التي وصفت ووردت باللبالي تعتبر، في حد ذاتها، دراسة مستفيضة لما يحدث من وراء أبواب القصور ومقر الحكم وعلاقة الطبقة الحاكمة بعضها ببعض.

ويصف «شعيرة» دور الحمامات في ذلك الوقت: «كذلك برزت صور الحمامات العامة بوصفها مسرحاً للمقابلات والكثير من النشاطات، وتجلت بواقعية وجمال أخذ في أعمال هارفي من قصة «أبي صير وأبي قير» التي أبرزت من خلالها صورة لطريقة تعامل الحكام مع التاجر الذي يغش في تجارته، فيأمر بإغلاق دكانه بموجب صك رسمي، كما حدث للصياغ «أبي قير» والتي تناولها الفنان هارفي، والفنان حسين بيكار عن القصة نفسها. كما أظهرت هذه القصة نوع التعامل بين طبقات الحرفيين والصناع والمحافظة على أسرار المهنة. وقد شدد مصوري الكتاب قصة معرفة الألوان المتعددة والجديدة التي بهرت الناس، فبرزت صور الأقمشة المصبوغة بالألوان المختلفة في أعمال «أنطون بيك»، مبرزاً الطابع الإسلامي للأبنية والأزياء العامة، كذلك تناول الموضوع الفنان «نيكولاس بلومب» الذي يظهر دهشة العامة عند رؤيتها للألوان الجديدة ومناظر الأسواق والباعة الجائلين ونماذج من الطوائف المختلفة، فقد صورت اللبالي الحياة اليومية في مصر والبلاد الأخرى في بغداد والشام وغيرها. وعن الحياة اليومية بمصر، فقد صورتها اللبالي تصويراً أصيلاً؛ فأظهرت الأسواق وما تتضمنه من نماذج متداخلة بين الناس في أشغالهم ومنازلهم ومحلاتهم ونوعية تجارتهم، بالإضافة إلى ندائهم المختلفة التي توصف بضاعتهم. فبرزت طبقة العمال والحرفيين البسطاء، وكانت لوحات هارفي في ترجمة لين أكثر تعديراً وواقعية في رسم هذه النماذج، فصورت الحلاق وبائع الخبز، كما برزت فئة الصيادين والخطابين والحمالين والسقائين. كذلك برزت صور لبعض المظاهر والعادات

والثقاليات الشعبية كالفرح بالمولود الجديد، وجلسات النزهة على ضفاف النيل، وزيارة المقابر وتكليفها بالزهور وسعف النخل. بالإضافة إلى هذا طرق استخدام الأعشاب والعقاقير في علاج بعض الأمراض المستعصية ووصف تلك الأمراض. إلى جانب إبراز كيفية إعداد متطلبات السحر والعمل الطارده ونشر الحسد.

ومن أهم المحاور التي اهتمت بها الدراسة التي بحث فيها «شعيرة»، تصوير الموضوعات التاريخية في اللبالي. وفي الجزء الخاص بمصر، خرجت صور كثيرة للفنان هارفي تمثل الواقع التاريخي للأماكن، بعضها نفذ من خلال رسوم أعدا المترجم «لين» بنفسه والذي حاول مع الفنان هارفي أن تكون الصور مطابقة للواقع قدر الإمكان، كما حدث في لوحات أبي صير وأبي قير، فظهرت صور مدينة الإسكندرية بقلعة قايتباي الشهيرة، إلى جانب رسم مدينة «أبي قير». وعن القاهرة، فهناك بعض الرسوم رسمها لين أخذت عنها صور مصر العتيقة، وباب النصر من خلال قصص جرت حوادثها في القاهرة كقصص «جودر» و«علي الزبيق المصري»، وهناك صور لباب زويلة للفنان «م. كوستا» في «قصة النصراني» من مجموعة قصص «الأحذب المغير»، كذلك ظهرت مراكب نقل الركاب على النيل، وابتعدت هذه الصور لترسم مشهداً لمدينة السويس في قصة «جودر»، أما صور الأهرامات بالجيزة، بوصفها رمزاً لمصر عموماً في الكتاب، فقد ظهرت من خلال قصص «سيف الملوك وبديعة الجمال»، وفي قصة «نور الدين مع والده».

ويخلص الباحث «شعيرة» في نهاية دراسته القيمة والواعية بفروضها تماماً، العلمية والمنهجية، إلى إشارة مهمة يؤكد، وفي الوقت ذاته، ينفيها إلى حد التشكك فيها. وهذا وحده يؤكد مصداقية البحث: «ومعلوم أن تصوير الكتاب في الطبقات العربية، لم يبدأ على نحو مشخص إلا مع الطبعة المصرية «طبعة الحبال بجدة، أو طبعة محمد صبيح وأولاده بميدان الأزهر بالقاهرة»، المؤلفة من أربعة أجزاء والتي تخضع رسوماتها الخطية المتعددة لحالتى الفرض حيناً، والبرهان حيناً آخر.

والفرض.. في أن يكون الرسام المكلف بتزيين هذه الطبعة قد صمم بعض الأشكال من ذاكرة تتألف فيها صور البيئة المحيطة مع الرؤية الساذجة للبيئات الخيالية البعيدة، مع



محاولة للتقيد بالوصف الحرفي الذي يملئه النص، بالإضافة إلى تأثيرات من معتقدات دينية ساذجة أيضاً.

والبرهان.. فى أن الرسام قد اعتمد، لإنجاز عدد من رسوم الطبعة، على النقل المباشر من طبعة قديمة لتجربة الفنان «فرناند شولتزوتيل»، كما يبدو من خلال مقارنة الصور التي يحتويها الشكل الخاص من قصص «التاجر والعفريت»، وفي لوحات من قصة «الملك يونان والحكيم رويان».

أسلوب النقل، هذا الذي اعتمدته الطبعة المصرية، يمكن إيجاد العذر له لحدائثة التجربة في تصوير الليالي، بعد اعتماد الطبعة العربية القديمة المصورة على الرسوم الأوروبية بشكل كلى ومباشر. ويضيف «شعيرة»، ولاعتبارات تدخل في تركيبة هذا الرسام، الذي يصعب وصفه بالفنان الشعبي؛ لأنه لا يمتلك مقوماته، ويمكن الفرض بأنه رسام حرفي محترف ذو مواهب وثقافة غاية في البساطة ينظر إلى الليالي على أنها كتاب شعبي بالدرجة الأولى، ويتفق معه الناشر في ذلك أيضاً، ليخرج الكتاب بأقل سعر ممكن، وقد لا يجوز هذا الفرض...!!

وتختتم الأطروحة بهذه التوجهات التي يطرحها الباحث حول تسليط الضوء على الليالي بوصفها المصدر العام

والمحرك للفعل الإبداعي، وكشف ما يكمن بداخلها من طاقة إيحائية وقيمة تعبيرية وتشكيلية يولدها نبع غزير من الصبر الساحرة والخلابة من ملامح الحياة الشرقية العربية والإسلامية فى أوج تصدرها لحوادث التاريخ. وما تتركه على مستوى القيم الإنسانية المطلقة من صراعات تعكسها مختلف النماذج المتباينة التي تنسحب رموزاً فوق حدود الزمان والمكان.

إن قراءة الليالي كاملة، وللمرة الأولى، بلغة تشكيلية من خلال مئات الأعمال الفنية التي تناولت مختلف موضوعات الكتاب، والتي تعكس رؤية عشرات الفنانين من نخبة مصوري رسوم الكتاب العرب والأجانب، وتطرح أساليبهم الفنية المختلفة وتقنياتهم المتعددة، أمر مهم لدراسة الأدب الشعبي.

ألف ليلة وليلة:

ولأهمية ما قدمه الباحث «شعيرة»، من مراجع عربية وأجنبية لبناء رسالته، فإننا نرى أن نقدم للباحثين والدارسين والمهتمين بمثل هذه الدراسة - ثبت المراجع الأجنبية، والتي شملت حوالى أربعة وأربعين مرجعاً، وهو جهد يحسب، أيضاً، للباحث.

ثبت المراجع الأجنبية: (١)

أولاً: الكتب.

- 1 - BAKST, LEON. *The Decorative of - Appreuation By Arsene Alexander. Nots on The Ballets by Jean Cocteau*. Dover. New York.
- 2 - BILIBIN, IVAN. *pan Books*.
- 3 - BOOTH, EDWARD. *Illustration Europeenne 1981 - 82*. London.
- 4 - DULAC, Edited by David Larkin. *Introduction By Brian Sanders - Apeacock press. Bantam Book*. Toronto. New York. London.
- 5 - ELISSEEFF NIKITA. *Themex et Motifs des Mille et une Nuits*.
- 6 - NIELSEN, KAY. *Les Mille et Ue Nuits. Une oeuvre uncommw de KAY NIELSEN*. Conw et realise par David Larkin. chene.

(١) مرتبة هجائياً حسب شهرة الفنان. عدا الأرقام (3)، (5)، (9)، (10) فتنوع شهرة المؤلف



جولة الفنون الشعبية



رسالة جوهانسبرج

الحرف اليدوية في جنوب إفريقيا

صفية حلمي حسين

كانت التساؤلات التي ناقشها خبراء من أكثر من ثلاثين دولة على مستوى العالم في أبحاثهم وحواراتهم التي دارت في الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية - مع التركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق - والتي نظمتها إدارة العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة في جمهورية مصر العربية ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية - أرسكا - باستانبول - التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامي التي أقيمت في القاهرة من ٣ - ٩ ديسمبر سنة ١٩٩٥ - شاملة للكثير من المسائل الخاصة بأهمية التراث المعماري الإسلامي وكيفية تنمية وعي المجتمع بما له من مكانة رفيعة تستدعي التعريف بقيمته ورعايته وترميمه. وكذلك استلهم هذا التراث في ظروفنا المعيشية الحاضرة، والقيام بتنمية الحرف اليدوية، ورعاية المدربين، وتقدير المبدعين منهم، وتشجيع المتدربين، وحثهم على الاستمرارية والإجادة؛ وذلك بتوفير أماكن التدريب العملي التي تجمع بين المتخصصين الذين يشاركون كل بخبراته العملية أو العلمية للنهوض بهذه الحرف، وتسهيل إمداد الحرفيين بالخامات والأدوات اللازمة لعملهم، وتعريفهم بطرق تمويل وتسويق إنتاجهم، وإدارة أعمالهم، وتقديم الرعاية الصحية والاجتماعية لهم؛ لأن رعايتهم تؤدي إلى تحسين إنتاجهم، ورفع مستواهم الاجتماعي، ومساهمتهم في زيادة الدخل القومي.

اليدوية؛ خطط قابلة للترجمة العملية، وليست من قبيل النظريات العامة؛ إذ إن الحرف اليدوية التي تنتج على نطاق الفرد أو الأسرة تعتمد اعتماداً كلياً على المنتج نفسه والخامات الموجودة في البيئة واحتياجات المجتمع من حوله، مما

كما أن فتح مجالات الدراسات المتخصصة التي تجمع المعماري والحرفي التقليدي والمصمم والفنان المبدع ليتبادلوا المعلومات عن وسائل إنعاش الابتكار بوضع خطط محددة للطور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي للنهوض بالحرف

لايجدى معها تطبيق وسائل تطوير الإنتاج الصناعى المتعارف عليها.

أثارت هذه التساؤلات والاهتمامات، التى دارت فى هذه الندوة، الموضوعات والاهتمامات نفسها التى دارت فى اجتماع الجمعية العمومية لمؤتمر مجلس الحرف للمنطقة الإفريقية الذى أقيم فى شهر سبتمبر الماضى فى جوهانسبرج.

إن التجربة التى يقوم بها مجلس الحرف فى جمهورية جنوب إفريقيا ، منذ تكوينه سنة ١٩٩١ ، تعتبر تجربة رائدة، فقد استطاع فى هذه الفترة الزمنية المحدودة أن يقوم بعمل مظلة للتنسيق بين جميع الهيئات والجمعيات المعنية بالنهوض بالحرف اليدوية، وتقديم الكثير من الخدمات للحرفيين والقائمين على صناعة الحرف المنتشرين فى أنحاء جنوب إفريقيا وما حولها.

ولما كانت حكومة مصر قد اشتركت بدءاً من هذا العام فى المجلس العالمى للحرف، ولما كنت مشتركة فى هذا المجلس منذ فترة طويلة، والمندوب المصرى به منذ سنة ١٩٨٢ ، فقد أوفدتنى مصر لحضور الجمعية العمومية لمؤتمر مجلس الحرف للمنطقة الإفريقية الذى استضافته جنوب إفريقيا فى جوهانسبرج، فى الفترة من ١١/١٣ سبتمبر سنة ١٩٩٥، والذى سبقته ورشة عمل للحلى من ٦/٧ سبتمبر.

وقد كانت هذه هى المرة الأولى التى يجتمع فيها الأعضاء الأفارقة، مما جعلهم يشعرون بأهمية انتمائهم إلى مجلس الحرف العالمى، وتقدم الجميع بالشكر لمجلس الحرف لجنوب إفريقيا على حسن استضافتهم، وتفانيهم فى المساعدة على تحقيق هذا الاجتماع المهم، الذى حضرته، أيضاً، السيدة رئيسة المجلس العالمى للحرف. كما تم انتخاب رئيس المجموعة الإفريقية فى نهاية الاجتماع.

وقد كان الاجتماع لمجلس الحرف لمنطقة إفريقيا فرصة جيدة للتأكيد على أهمية الحاجة لدفع العمل القيادى بإصرار وشجاعة لتنفيذ العمل الصخيم ولتحقيق الفائدة من كنوز التراث الغنى الكامن فى جميع الدول الإفريقية - برغم المصاعب المتعددة التى تقف فى طريقنا. وكلنا متطوعون، ولكن بإيماننا وإرادتنا، فيمكننا - بذلك - أن نحقق التقدم، ونقضى على المعوقات بمساعدة حكوماتنا، وأن ينظر إلى الحرف بعين الاعتبار، فأغلب الحرفيين فقراء ويجب أن يعيشوا بكرامة، فالحرف عمرها من عمر الإنسان، والحرفى، بتضحياته المستمرة، هو الذى حافظ عليها من الاندثار.

- وقد نوقشت مشكلة اللغة بصددور اللائحة باللغة الإنجليزية فقط، ونحتاج لاعتماد ترجمتها بالعربية والفرنسية أيضاً.

- استخدام الحرف اليدوية فى أغراض الحياة اليومية.

- الاهتمام بالقضاء على البطالة والفقر بوضع الخطط التى تكفل التوسع فى العمل الحرفى وتنظيمه.

- مساعدة المرأة على ممارسة الحرف بتسهيل حصولها على الخامات اللازمة لعملها.

- مساعدة الحرفى غير القادر مادياً بالتعاون معه إقليمياً ودولياً.

- وضع استراتيجية للتسويق.

- إصدار النشرة الدورية باللغات الثلاثة: العربية والإنجليزية والفرنسية، وتشمل أخبار وعناوين وأسماء مراكز الاتصال بين الأعضاء مع ذكر برامج نشاطاتهم.

- الارتقاء بالحرف حلم يجب تحويله إلى واقع، وعلينا أن نبدأ؛ فالحرف استثمار جيد إذا أحسن استغلالها.

مجلس الحرف لجنوب إفريقيا

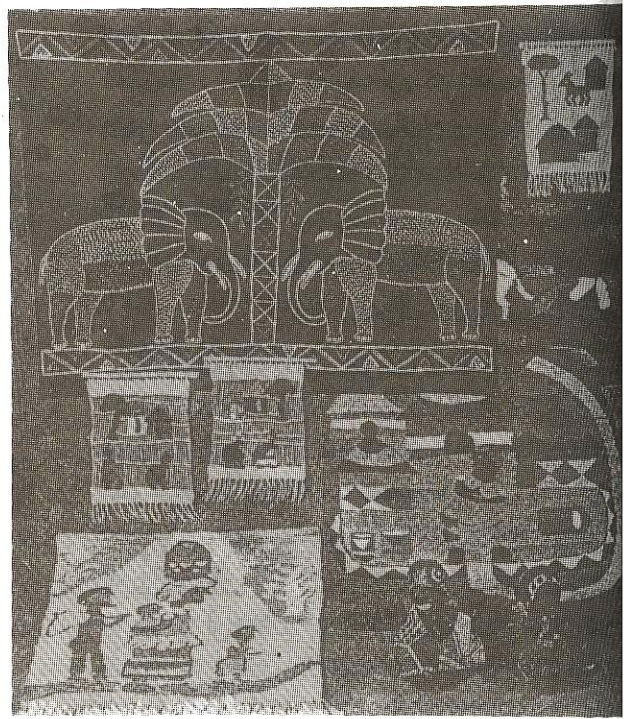
تأسس مجلس الحرف لجنوب إفريقيا سنة ١٩٩١؛ لتكوين كيان وطنى يقوم بالتنسيق بين الجمعيات والنقابات والمراكز الثقافية ومعاهد تدريس الحرف؛ للنهوض بجميع الحرف على المستوى القومى والدولى.

وقد أنشئ على غرار مجالس الحرف فى إنجلترا وأستراليا وأمريكا وكلها أعضاء فى المجلس العالمى للحرف. ويدعو المجلس جميع العاملين فى مجال الحرف اليدوية إلى الانضمام إليه، ليتعاونوا فى تكوين شبكة اتصال تمكن الحرفيين من المساهمة فى المشروعات المختلفة. ويقوم المجلس بعمل مظلة تغطى جميع أوجه الحرف، ووضع الخطط التى تفيد العاملين فى هذا المجال.

كما أن تسجيل العاملين بالحرف على مستوى الدولة يمكن من عملية الاتصال بهم، وهو من الأشياء المهمة بالنسبة إلى مصممي الديكور الداخلى والمهندسين والتجار والسواح، وكذلك بالنسبة إلى الزملاء من الحرفيين. ويساعد على فتح السوق المحلى ويؤدى إلى فرص لتسويق حرف جنوب إفريقيا خارج البلاد، كما يصدر نشرة دورية عن أسواق الحرف والمعارض وورش العمل.



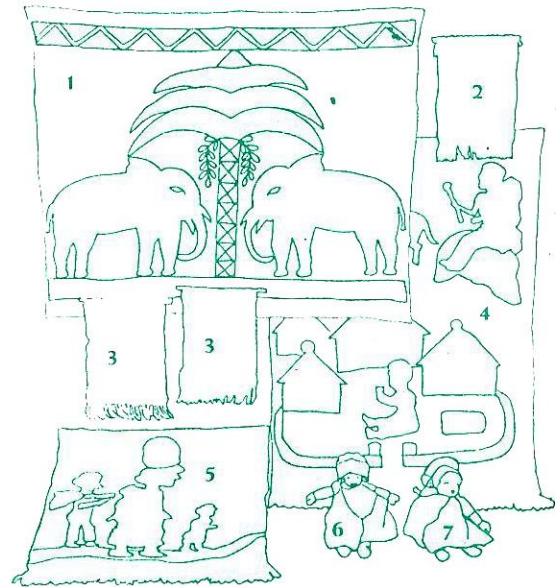
سلال ترى عليها الأشكال الهندسية التي تكون زخارفها.



نسيجيات مرسمة من السجاد الصوف اليدوى.



عرائس مزينة بالخرز تستخدم فى الاحتفالات التقليدية.



حلت محلها موضوعات ينظر إليها باعتبارها أكثر أهمية، لأنها قد تؤدي إلى الحصول على وظائف في المستقبل، متناسين أن الحرف اليدوية إحدى وسائل كسب العيش. ويبدو أنهم تجاهلوا الحرف في المدن الكبيرة، وحرّموا تلاميذ المدارس من فرصة تذوق متعة ممارسة الإبداع والأشغال اليدوية. وقد يكون من الممكن إعادة جماليات الحرف التي فقدت جزئياً إلى ما كانت عليه، إلى جانب إقامة ورش العمل للمدرسين. ومبادئ الحرف لا يمكن تعلمها، ولا الاستفادة منها على الوجه الصحيح، إذا لم تدخل في هيكل مناهج الدراسة، كما أن برامج تدريب المدرسين مسألة حيوية لإحياء الحرف في هذا البلد.

اتحاد الحرف لجنوب إفريقيا وشعاره

(الحرف اليدوية صنعت من أجلك)

اتحاد الحرف لجنوب إفريقيا هيئة غير تجارية، تقوم بتسويق منتجات مراكز الحرف الريفية، نيابة عن الاتحاد الذي يقوم بإعادة عائد المبيعات إلى مراكز إنتاج هذه الحرف اليدوية عن طريق جمعياتها التعاونية.

وبرغم أن التراث الإفريقي، الغنى بالفنون والحرف التقليدية، يشكل جزءاً مهماً من تاريخ الحرف في جنوب إفريقيا، إلا أن الاتحاد يساهم في تسويق إنتاج القبائل المختلفة الممتدة خارج الحدود الإقليمية الضيقة، ويبرز ذلك في الإنتاج الجميل المتنوع.

ومما يلفت النظر أنهم يحافظون على تنفيذ الأعمال والتصميمات القديمة باستخدام الأقمشة وأنماط الحياة الحديثة. كما تصنع بعض القبائل السلالات التقليدية الرائعة من سعف النخيل، والأواني المغطاة بأسلاك من البلاستيك مصنوعة بدقة بالغة، وإن كانت أسلاك البلاستيك لم تعرف إلا بعد اكتشاف الكهرباء، وكذلك العرائس التقليدية المدهشة المصنوعة من الخرز والمريلة الأصلية التي ينشدونها في كل بقاع العالم. والسجاد الصوف الرائع لقبائل الغنّدا والسودو منذ بالرسوم نفسها التي كانت تزين المنازل الطينية عبر القرون وهو حالياً صالح لاستخدامه في القصور.

وقد دخلت عملية نسج الصوف مع عصر الاستعمار حينما دخلت أغنام المازينو والخراف الإيرانية، وكذلك عجلة الغزل ونول النسيج إلى إفريقيا. وأياً كان الإنتاج أصلياً قديماً أو حديثاً، فإن كل منطقة منه تختلف عن الألو من القطع الأخرى، من حيث عدم تكرار رسوماتها، مع محافظتها على أعرق التقاليد الموروثة، وتحمل كل قطعة منها شخصية صانعها، وتبرز مدى استمتاعه أثناء أدائها.

ومن مهامه الأخرى، إقامة المعارض والأسواق في جميع أنحاء البلاد، وقد كان أول هذه المعارض المعرض الذي أقيم في قاعة العرض في جوهانسبرج، في نوفمبر سنة ١٩٩٢، وتلاه معرض «الحرف الحية الحالية» في القاعة نفسها، ثم المعرض الذي أقيم سنة ١٩٩٣ في المكان نفسه، أيضاً، ثم المعرض الذي أقيم في متحف إفريقيا في سبتمبر.

و«الحرف الحية» قامت لتشجيع تذوق الأعمال الجيدة، وتنمية الوعي بقيمة الحرف المصنوعة في جنوب إفريقيا، وعقد السوق في مبنى السوق القديم الذي جهزه المهندسون بأماكن عرض مدهشة. وكانت «الحرف الحية» جزءاً من المهرجان السنوي الذي ترعاه بلدية جوهانسبرج. وقد كان هذا المهرجان قاصراً في الماضي على فنون التمثيل والغناء، إلا أن الفنون المرئية صار لها نصيب على خشبة المسرح هذا العام.

ويدرك مجلس الحرف أن الحرف اليدوية المحلية لم تكن تلاقى ما تستحقه من تقدير عند عرضها على الجمهور، ولذلك، فهو يأمل تغيير هذه النظرة عند إقامة سوق ناجح، ليست مجرد سوق عابرة، ولكنها فرص لعرض وبيع هذه الأعمال للتجار وقاعات العرض والمصدرين وبعثات التجارة الخارجية والسواح، وأهم من كل ذلك الزوار المحليين الذين يذهبون لإثراء نفوسهم، وشراء ما هو معروض عليهم من أعمال لا يمكنهم مقاومة إغراء اقتنائها.

وقد كان اختيار موقع السوق في مكان سهل الوصول إليه ونرجو أن يبعث هذا السوق حياة جديدة في مدينة جوهانسبرج. كما يفيد الحرفيون أنفسهم مما ينظم لهم من محاضرات وندوات وورش عمل يشرف عليها مختصون كل في مجاله؛ سواء في موضوعات الحرف نفسها أو موضوعات متعلقة بإدارة الأعمال مثلاً.

كما أقاموا ندوة في سوق «الحرف الحية» شملت النقابات واتحادات الحرف، في محاولة لخلق صناعة مترابطة، وتعريف الجمهور بتقنية ومهارات الحرفيين، وإقامة ورش عمل يومية لإثارة اهتمام الجماهير.

لجنة مجلس الحرف التعليمية

اللجنة التعليمية تعتبر جزءاً رئيسياً في مجلس الحرف؛ إذ إن للتعليم دوراً حيوياً في الحرف اليدوية. ويقوم البرنامج العلمي على ثلاثة قطاعات من المجتمع: أولها: الأطفال - حيث تقدم لهم ورش عمل تضم الكثير من أشكال الحرف - كانت المناهج الدراسية في الماضي تضم الحرف والأشغال اليدوية بوصفها جزءاً مهماً، أما في السنوات الأخيرة، فقد

الحرف الريفية

هى منفذ تسويق منتجات الحرف اليدوية لاتحاد الحرف الوطنية لجنوب إفريقيا ، واندماج مشروعات حرف العون الذاتى وإدارة المشروعات الصغيرة المنتشرة فى جميع أنحاء البلاد، وتقوم بتسويق منتجاتهم ومساعدتهم فى عمليات التدريب، واكتساب المهارات، والتطوير، والتدريب على إدارة الأعمال.

وهى هيئة غير تجارية يقوم أعضاؤها بانتخاب رؤساء مجالس الحرف الخاصة بهم، كما يمثلون فئات الحرف المختلفة. وجميع مكاسب البيع، تعود إلى المركز الرئيسى لخلق فرص عمل فى المواقع الفقيرة فى جنوب إفريقيا؛ يدير هذه الوحدات الناس من أجل الناس. وبذلك، يقل استغلال الوسطاء التجاريين - المنتشرين فى العالم كله تقريباً - المستغلين لمثل هؤلاء الحرفيين التقليديين.

ويتبع اتحاد الحرفيين قواعد صارمة فى مراقبة الجودة، ويشدد على جموع الحرفيين بضرورة الاهتمام المستمر بإعادة العمل حماية للمشتريين، وعلى الأخص المصدرين. وكل قطعة تنتج مستقلة لها ذاتيتها وخصوصيتها، سواء أنتجت فى المدينة أو فى الريف. ومن النادر أن تشبه واحدة منها الأخرى، مما جعل مهمة توصيف المنتجات بالتفصيل مهمة صعبة، وإن كان من الضرورى وضع قائمة بالأسعار، فيتم ذلك بتحديد مقاساتها بشكل تقريبي، وفصل الأنواع المتعددة، ثم تقسيمها إلى وحدات. وفى حالة بيع كميات منها، توضع الأسعار تبعاً للمقاسات والأنواع، كما يمكن تنفيذ عمليات التغليف والنقل والتصدير والشحن.

نساء لا تموت

كتاب صدر فى ذكر رائدة المقاومة النسائية للسود فى جنوب إفريقيا.

يعرف العالم كله الكثير عن العنف فى جنوب إفريقيا، وعن المدافعين عن الحرية الذين قضوا كثيراً من سنوات عمرهم فى السجون، أو الذين ماتوا أثناء الكفاح. كما يعرف لعالم كله مدى ما تعرض له السود على أيدي النظام العنصرى؛ ولكن ما لا يعرفه إلا القليلون هو العمل البناء لإقامة مجتمع جديد، وسط جميع فئات التفرقة العنصرية،

بالاستمرار فى الإنتاج، وإطعام وتغذية ودعم مواطنى المستقبل فى هذا المجتمع، والذي كانت تقوم به النساء السود، متخطين جميع القيود فى محاولة لتغيير وجه العالم الذى يعيشون فيه لأنفسهم ولأولادهم.

إن عائد هذا الكتاب لحساب اتحاد الحرف الوطنية فى جنوب إفريقيا الذى كانت رئيسته إليزابيث بنيانا، والتي كانت رئيسة جمعية المقاومة النسائية للنساء اللواتى فقدن أعمالهن فى انتفاضة ١٩٧٦ - فى جوهانسبرج - فاجتمعن وقررن بدء مشروعات العون الذاتى كالخياطة وتصميم الملابس والتريكو ومحو الأمية وتعليم الحساب التى اعتبرت الخطوة الأولى فى المقاومة، وقد استمر النساء فى التدريب وتبادل الخبرات والمهارات، ونقلوا ما تعلموه إلى غيرهن، حتى وصلت جنوب إفريقيا إلى عمل حلقة من مجموعات العون الذاتى، بإنتاج عالى الجودة ومحو الأمية وتعلم الحساب، وحقق النساء السود التطور المنشود الذى نراه فى إنتاج الحرف الريفية وغيرها.

هيئة تنشيط الحرف

وهى هيئة جديدة تقوم بالتنسيق بين الحرف وصناعة الحرف. تهدف، على وجه التحديد، إلى لم شمل العاملين فى الحرف فى جنوب إفريقيا؛ للوصول بهم إلى وضع جديد، وهى نتيجة عملية للندوة التى أقامها مجلس الحرف وإدارة التجارة والصناعة؛ لتسهيل اندماج الحرف فى خطة مراكز خدمة الصناعات الصغيرة. فقد أوصت الندوة بضرورة خلق وسيلة لوضع استراتيجية وطنية لتطوير وإنعاش الحرف مع أخذ توصيات إدارة الفنون والثقافة والعلوم والتكنولوجيا فى الاعتبار.

ولما كان للحرف دور مهم فى خلق الوظائف والسياحة والبيئة والتعليم، مما جعل من المهم أن تقوم هذه الهيئة بالتنسيق بين مختلف المهتمين بها من هذه المجموعات المتعددة، بدءاً من الأفراد الحرفيين. ومن خلال الهيئات الحكومية وغير الحكومية، وبإيجاد صيغة موحدة لذلك، يمكنها إلقاء الضوء على المساهمة الاجتماعية والاقتصادية لصناعة الحرف؛ فإذا علمنا كثرة عدد المشتغلين بتجارة الحرف العاملين من الباطن وتزايد أسواق الحرف، فلا نستغرب من كون الحرف، فى الحقيقة، استثمار له دور إيجابى على المستوى الفردى والقومى.

احتفاليات الفنون الشعبية

حسن سرور

يعلو في سماء القاهرة صوتا الفكر والفن، عشرون يوماً، والحوار لا ينتهى قط.. وسيستمر سؤال تلو الآخر، ومسألة تلو الأخرى، عن الماضى السحيق والقريب أيضاً، والآن، وملامح عقلانية وفنية فى واقع جديد يتشكل فى فضاء الفنون الشعبية المصرية والعربية.. حوار علماء ومتخصصين ورجال مهنة وفنانين وفنيين وهواة ومحبيين وجمهور ليس بالقليل. أجيال من الرواد يعرضون تجاربهم ومهارات الخبرة بتواضع، وأجيال تتشغل برغبة فى الوجود الحقيقى... ندوات ثلاث وبحوث وقراءات وتعليقات ومداخلات ومحاضرات، قبول لرأى الآخر، واعتراف بحقه فى الوجود، وحق الاختلاف والتنوع، تسامح وإنصات داخل وحدة فذة فريدة، وكأن الجميع يرددون : الحوار والإنصات ضرورة فى القاهرة المعز وفنونها.

فنشاهد معرض «استلهام الفنون الشعبية، لعشرين فناناً مصرياً، أشرف على إعداده الفنان نبيل درويش فى قاعة المجلس الأعلى للثقافة، ضمن فعاليات ندوة الاحتفال بذكرى مرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من مجلة «الفنون الشعبية»، والتي قام عليها المجلس الأعلى للثقافة، لجنة «الفنون الشعبية»، الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية من ٢٠ - ٢١ ديسمبر ١٩٩٥.

ومن عروض برنامج فرق الفنون الشعبية والتقليدية بدول العالم الإسلامى، شاهد جمهور كبير عروض: فرقة التنورة بقصر الغورى للتراث، وفرقة الجزائر للفنون الشعبية، وفرقة

فنشاهد ضمن فعاليات الندوة الدولية الأولى ومهرجان الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية (المشربيات والزجاج المعشق) فى الفترة من ٣ - ٩ ديسمبر ١٩٩٥ : معرض «الصور الفوتوغرافية من أرشيف السلطان عبدالحميد، بقاعة المعارض بدار الأوبرا، معرض «روائع الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، بمتحف الفن المصرى الحديث بأرض الأوبرا، معرض «الفن التشكلى الحديث والمعاصر من وحي التراث الإسلامى، بقاعة المعارض بمركز الهناجر للفنون بأرض الأوبرا، وورش العمل لحرف العمارة الإسلامية بوكالة الغورى بالأزهر.

إنسان للفنون الشعبية، فرقة أذربيجان للفنون الشعبية، وفرقة
الطنين للفنون الشعبية، وحفل غنائى وموسيقى للفنان التركى
إعازف العود العالمى تشينوسين تازيكورو، وعرض مشترك
لثمة فرق الفنون الشعبية والتقليدية من الجزائر وأذربيجان
باكستان وفلسطين ومصر بالمرشح القومى بالعتبة.

وفى فناء المجلس الأعلى للثقافة، قدمت فرقة النيل للآلات
النغمية احتفالية شعبية لذكرى الدكتور عبد الحميد يونس:
مختصر السيرة اليونسية، تأليف الشاعر عبدالعزيز رفعت،
إخراج الفنان عبدالرحمن الشافعى، فى اليوم الأول من
الاحتفالية المجلة. وفى اليوم الثانى، نماذج من الأداء الشعبى -
شبه فرقة النيل للآلات الشعبية. والجدير بالذكر أن مختصر
سيرة اليونسية من تلحين الفنان الشاب أحمد خلف.. هذه
لجربة الفنية نرجو إعادة عرضها أكثر من مرة.

وفى ختام فعاليات المؤتمر الأنثروبولوجى الأول:
الأنثروبولوجيا مصر، من ٤ - ٨ ديسمبر ١٩٩٥، كلية الآداب،
جامعة القاهرة، فرع بنى سويف؛ حيث التقى الجمهور مع د.
أحمد شمس الدين الحجاجى فى محاضرة عن «الآلات الشعبية
لموسيقية وعلاقتها بالآلات الموسيقية الفرعونية»، مع عرض
نشد السيرة الهلالية.

وإذا قدمنا العروض الفنية الأدائية والتشكيلية أولاً، ثم
سنعرضنا وقائع الندوات الثلاث وقضاياها؛ لأن هذه العلوم
المعارف الإنسانية التى دار حولها الحوار قد تأسست على
جتهادات وتصورات الفنانين والفنيين الشعبين والتقليديين
فى مجال الفنون الشعبية المصرية والعربية والإسلامية
الحرف التقليدية، فإننا نقدم هذه الندوات على تتابعها.

الندوة الدولية الأولى ومهرجان الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية (المشربيات والزجاج المعشق)

٩-٣ ديسمبر ١٩٩٥

فى البداية، يرى أى منصف لهذه الندوة الدولية نفسه أمام
نكال حقيقى: كيف يتعرض لإحدى وخمسين بحثاً ومداخلة،
بصيلة هذه الندوة التى قامت بالمرشح الصغير فى دار
أوبرا، وأيضاً المناقشات المستفيضة والمتخصصة والتعليقات
على هذه البحوث فى ستة عشر جلسة ترأسها كوكبة من أهل
هذا الاختصاص، منهم: (جوندورز كوكجى، أسعد نديم، عمر
عبدالله، يحيى عباس، فائى فريك، سيف أوبيسكرى، صفوت
مال، بول بونفانت، عبدالعزيز كامل، سامى عنقاوى، محمد
ينهم، صالح لمعى، إحسان أكمل الدين، عبدالرحيم غالب،

نبيل صفوت، عمر خالدى). نرى فى ذلك الاستعراض كثيراً
من الإجحاف لهذه البحوث. والتى تنشر المجلة إحداها ضمن
مادة هذا العدد - بالإضافة إلى جلسة الافتتاح التى تضمنت
البرنامج الآتى:

* تلاوة من آيات الذكر الحكيم.

* كلمة السيد محمد غنيم، وكيل الوزارة
للعلاقات الثقافية الخارجية.

* كلمة السيدة سيفى أوبيسكرى، رئيس
المجلس الدولى للحرف اليدوية.

* كلمة الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلى
مدير عام مركز الأبحاث للتاريخ والفنون
والثقافة الإسلامية باستانبول (أرسكا)
(المؤسسة القائمة على الندوة الدولية).

* كلمة الأستاذ الفنان فاروق حسنى، وزير
الثقافة بجمهورية مصر العربية.

وحفل الختام الذى تضمن كلمات بعض ممثلى الهيئات
والوفود المشاركة:

* كلمة ممثل المجموعة الآسيوية:
چوندوز كوكجى.

* كلمة ممثل المجموعة الإفريقية : أسعد
نديم.

* كلمة ممثل المجموعة العربية : غادة رضا
حجاوى.

* كلمة ممثل المنظمات الدولية : سيفى
أوبيسكرى.

* كلمة ممثل المشاركين : خالدة الرحمن.

كلمة مركز الأبحاث (أرسكا)، كلمة العلاقات الثقافية
الخارجية (مصر)، تلاوة من آيات الذكر الحكيم.

وقبل كل ذلك، بدأت الندوة بمسيرة دولية تحت شعار
«لنعمل سوياً لإحياء وحماية التراث العمرانى الإسلامى،
بساحة دار الأوبرا. هذه المسيرة للحرفيين، من شتى الدول
المشاركة، محاطة بفرق الموسيقى والفنون الشعبية.

هنا لن نقوم بأكثر من عرض أسئلة الندوة الرئيسية والتى
تعد حدثاً ثقافياً ضخماً، قام بالقاهرة، بكل ما تحمل هذه
الكلمات من معان، وبجانب إصدار كتاب مصور تعدد

ثالثاً: ما الترميم والتقنيات التي من شأنها صيانة القطع الفنية فى العمارة الإسلامية؟

رابعاً: إمكانات استلهم هذه الفنون فى الفنون المعاصرة، والإفادة التكنولوجية فى تطويرها، وسؤال: ما الأصالة التقليدية وتحدى التحديث؟

خامساً: عمليات تسويق المشرييات والزجاج المعشق، ومشاكل كل هذه العمليات.

وأخيراً، تجب الإشارة إلى أن هذه الندوة قامت بالتعاون بين وزارة الثقافة المصرية، ممثلة فى قطاعى العلاقات الثقافية الخارجية، والمركز القومى للفنون التشكيلية وبين منظمة الثقافة والتاريخ والفنون الإسلامية باستانبول (أرسكا)، وقدمت الإذاعة المصرية، بشبكاتها المختلفة، أرقى متابعة يومية لفاعليات الندوة.

* * *

مشروع بيان القاهرة الدولى

الصادر عن الندوة الدولية الأولى

حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية

والمنظمات الدولية العاملة فى هذا الميدان والتى شملت الدول التالية:

أذربيجان، استراليا، بنجلاديش، الدانمارك، فرنسا، إيران، أندونيسيا، الأردن، الكويت، كازاكستان، لبنان، مالى، ماليزيا، موريشيوس، المغرب، النيجر، الباكستان، فلسطين، قطر، سريلانكا، المملكة العربية السعودية، جنوب إفريقيا، إسبانيا، سوريا، تارسستان، تونس، طاجيكستان، تركيا، المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، اليمن، الكثير من المشاركين من الدولة المضيفة.

ويسر الأعضاء المشاركون أن يعبروا عن عميق شكرهم وعظيم تقديرهم للتنظيم الدقيق والحفاوة الكريمة التى استقبلوا بها، بمناسبة انعقاد هذه الندوة الدولية، ويخصون بالشكر الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة المصرية، والإدارة

العلاقات الثقافية الخارجية لفنون المشربية والزجاج المعشق بالجص فى مائة وستين صفحة بالألوان، نطالب القائمين على هذه الندوة بطباعة هذه البحوث والمناقشات التى دارت حولها، وأيضاً مرافقة ذلك بالصور الملونة، والتى قدمت مع أغلب البحوث فى عروض الفانوس السحرى البديعة.

ولنبداً أسئلة الندوة

أولاً: المشربية والزجاج المعشق سؤال البيت العربى، السكن، والعمارة التقليدية. والأسماء المحلية لهذه الفنون التى تلقى الضوء على التراث الفنى العربى الإسلامى؟

ثانياً: ضرورة الحفاظ على هذا التراث الفنى .. كيفية المحافظة وتنمية هذه الفنون فى مصر والمغرب والسعودية والإمارات ولبنان والجزائر.... وإحياء الحرف التقليدية ذات الصلة بها، وإعداد أجيال من الفنانين والفنيين المشتغلين فى هذه الحرف عبر السياسات الوطنية الأهلية والحكومية وفق البيئات المتنوعة.

المركزية للعلاقات الثقافية الخارجية، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول . كما يوجهون الشكر إلى قطاعات وزارة الثقافة المصرية التي تعاونت بشكل إيجابي في إنجاح هذا الحدث الثقافي الدولي . ويشيدون بالأنشطة الفنية والثقافية التي تم تنظيمها في إطار هذه الندوة الدولية من مسيرة دولية أكدت تضامن الحرفيين والمهندسين المعماريين من أجل أهمية إحياء التراث المعماري في العالم الإسلامي، وإقامة معارض فنية تراثية ومعاصرة، وورش عمل وعروض لفرق الفنون الشعبية من الدول الإسلامية .

وقد استعرض المشاركون التوجهات المستقبلية الواجب إقرارها، بوصفها مساراً لخطوات عاجلة، ينبغي اتخاذها من أجل المزيد من التوعية بأهمية التراث المعماري الإسلامي وراثته، وتمييزه بوصفه تراثاً للإنسانية، يرفدها بعباء مستمر . ورأى المشاركون أن الأولي بنا، وبأفراد المجتمع كافة الحرص على هذا التراث وحمايته وترميمه، بعد أن كادت عدة من العوامل المؤثرة، بيئية وغيرها، أن تدفع به إلى سبيل التلف والانهيار . وإذ يشعر المشاركون بجسامة هذا الوضع والمسؤولية الملقة على عاتق الجميع : أفراداً ومؤسسات وحكومات، ومنظمات دولية وغير حكومية .

هذا ويعلن المشاركون ما يلي :

إدراكاً منا لما يتعرض له التراث المعماري التقليدي، وهو أحد المكونات الأساسية للتراث الحضاري الإنساني، من ضغوط وعوامل بيئية واقتصادية واجتماعية تهدده بالانقراض أو بالتآكل في بعض الأحيان .

ووعياً منا بمدى المخاطر التي تتعرض لها قطاعات مهمة من هذا التراث، وخاصة الجانب الحرفي كالمشربيات والزجاج المعشق، نظراً لعوامل عدة، أقلها هجر الحرفيين لهذا القطاع؛ بسبب تدنى مستوى الدخل، وصعوبة الحصول على المواد الخام، وتراجع اهتمام المجتمع بهما، وغياب المشترين، وتضاؤل فرص البيع والتسويق .

- واقتناعاً بأهمية وسائل التمويل اللازمة لهذا الهدف، ومدى أهمية الدور الذي تلعبه المؤسسات التعليمية والتدريبية في ذلك ..

نقرر بالإجماع اعتماد البيان التالي :

* الدعوة إلى تكثيف الجهود لإثارة الانتباه المحلي والإقليمي والدولي لأهمية التراث المعماري الإسلامي، بوصفه إشعاعاً حضارياً إنسانياً، وبالتالي العمل على صيانه وحمايته وترميمه .

* العناية بالحرفيين، وتقدير دورهم ومكانتهم في المجتمع، باعتبارهم عنصراً أساسياً في بقاء التراث الإسلامي والحفاظ على استمراريته .

* توفير فرص التدريب والتكوين العام للحرفيين في الدول المختلفة لإغناء كفاءاتهم ومدهم بدروس في التكنولوجيا والهندسة وتاريخ الفنون والتصميم، عن طريق إنشاء مدارس وكليات تضم، بالإضافة إلى الحرفي، المهندس المعماري والمصمم التقليدي، وخبير التسويق، مما يؤدي إلى التشاور المستمر وتبادل الخبرات والتجارب، ومتابعة التكنولوجيا والمواد الحديثة، وغيرها .

* الدعوة إلى إنشاء صندوق دولي يهتم بترميم المعالم المعمارية الإسلامية وتمويل مشروعاتها، على أن يمول من مخصصات التنمية السنوى للدول الأعضاء، ومساهمات المنظمات والبنوك الدولية، من خلال وضع ضرائب على المبيعات، وجمع التبرعات والهبات من الدول المتقدمة والمؤسسات والأفراد المعنيين بترميم تراث العالم .

* إنشاء مركز تدريب دولي في القاهرة لإحياء حرفتي المشربيات والزجاج المعشق، ويشكل المنتدى أمراً مهماً لتدريب حرفيي الدول الأعضاء والهيئات الدولية المعنية بالحرف اليدوية؛ حيث يمكن من خلال لقاءهم في هذا المركز، توفير الفرصة للتعرف على خبرات بعضهم البعض، وتبادل المبتكرات الحديثة في مجال المواد والتكنولوجيا الحديثة ومقارنة الوسائل المطبقة .

* دعوة الدول الأعضاء والمؤسسات والجهات المعنية إلى اتخاذ الإجراءات الضرورية العاجلة لرعاية مبدعي الحرف اليدوية، وتشجيعهم لعدم هجر القطاع وتركه بحثاً عن ظروف معيشية أفضل .

* وضع خطط عاجلة لمساعدتهم في تسويق منتجاتهم والتعريف بها محلياً ودولياً .

* إنشاء صندوق خاص للتنمية ودعم القطاعات الحرفية المهملة والمعرضة للانقراض .

* مناشدة وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة، للعب دور كافي للتعريف بتراثنا على الأصعد المحلية والإقليمية والدولية، وإبراز أهميته بالنسبة إلى قضايا التنمية والسياحة والاقتصاد في دولنا الأعضاء .

ولقد عبر المشاركون ، في هذه الندوة الدولية، عن قناعتهم بأن الدين الإسلامي الحنيف يدعو إلى ترسيخ القيم الجمالية الرفيعة، والمبادئ السامية التي تتجلى في روائع الإبداع الفني العظيم في مجال العمارة والحرف اليدوية الإسلامية . ولاشك في أن التراث الإسلامي هو خير شاهد على مساندة الإسلام لخطوات تعزيز هذه القيم ، التي تدعو إلى نشر مبادئ الخير والحب والسلام .

تقرير

الندوة الدولية الأولى حول الحرف

الييدوية فى العمارة الإسلامية مع

تركيز حول

آفاق تنمية المشريات والزجاج المعشق

القاهرة (٣ - ٩ ديسمبر ١٩٩٥)

● هل أنشأنا صندوقاً خاصاً لتنمية القطاعات الحرفية المعرضة للاندثار؟

● أين المدارس التخصصية التى تجمع المهندس المعماري والحرفي التقليدي والمصمم والفنان المبدع، للقيام بالتجارب المشتركة، وتبادل الخبرات، والاطلاع على التقنيات الحديثة؟

● ما الخطوات الموضوعية، الواجب اتخاذها، لصياغة فهم جديد للتراث العمراني، ينتظم أهم السمات التى اكتسبها على مر السنين؟

هذا وقد قدمت مجموعة من الباحثين والخبراء المتخصصين والعلماء، فى ميدان الفنون الإسلامية والحرف اليدوية، ورقات بحوثهم حول الكثير من الموضوعات المطروحة للمناقشة وهى:

- المشريات والزجاج المعشق - مسح عام للوضع الحالى - المشاكل والمعوقات: المسببات ووسائل العلاج الممكنة - مسح ميدانى للمشريات والزجاج المعشق فى المنطقة العربية.

- معاينة الوضع الحرج للقطاع: الآفاق واحتمالات المستقبل - مسح ميدانى للمشريات والزجاج المعشق فى تركيا.

- الوضع الحالى للقطاع - مسح ميدانى للمشريات والزجاج المعشق فى صنعاء.

- الأصالة التقليدية وتحديات الحداثة فى ميدان إحياء المشرية والزجاج المعشق.

- التحديث إلى أى مدى فى: التصميم، المواد، التقنيات والتكنولوجيا.

حول التساؤلات التالية، انعقدت فى القاهرة، خلال الفترة من ٣ إلى ٩ ديسمبر، جلسات الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشريات والزجاج المعشق، والتى نظمته العلاقات الثقافية الخارجية فى وزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول (إرسكا)، التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامى، وبمساهمة من مركز تليفزيون الشرق الأوسط، إم بى سى، لندن:

● إلى أى مدى يمكن للأصالة أن تتوافق مع التحديث، وهل يمكن للتراث أن يكون مصدر إلهام لدفع التحديث؟

● أين نحن من المسؤولية التى نتحملها جميعاً فى إحياء وحماية وترميم التراث العمرانى للعالم الإسلامى؟

● هل يمكن للإعلام أن يعيش بعيداً عن عيون التراث؟ وهل أدى الإعلام دوراً كافياً للتعريف بتراثنا على الأصعدة المحلية والإقليمية والدولية، وخاصة من خلال القنوات الفضائية؟

● هل فعلنا ما فيه الكفاية لرعاية مبدعى الحرف اليدوية، الذين هم أصل التواصل الثقافى للتراث الإسلامى؟

● هل خطونا ما فيه الكفاية لتشجيعهم لعدم هجر القطاع وتركه بحثاً عن شروط أفضل؟

● هل وضعنا خططاً لمساعدتهم فى تسويق منتجاتهم والتعريف بها؟

٢ - التمويل

* العمل على إنشاء صناديق للتنمية الحرفية تمول من مخصصات التنمية السنوية في ميزانيات الدول الأعضاء، وتقديم المساعدات من الدول المتقدمة والمؤسسات الدولية تغطي مناطق مختلفة، وتهدف إلى دعم الشباب الحرفي، وتشجيع من يرغب منهم في إنشاء ورش حرفية، مع ضمان توفير مدّة بالمواد الخام، وتقنيات التدريب المختلفة، والتعرف على الوسائل الحديثة في مجال تسويق هذه المنتجات.

التوثيق والترميم والحماية

● العمل على تكثيف الجهود المحلية والإقليمية والدولية لترميم وصيانة المعالم المعمارية الإسلامية وحمايتها وإخلاؤها من التعديلات القائمة فيها، والحرص على توثيقها بشكل علمي دقيق، وبتحريك الحركة فيها من خلال محاولة تنظيم بعض النشاطات الثقافية أو الاجتماعية فيها. وبالطبع فإن جهود الترميم هذه ستدفع، بالتالي، إلى إحياء الورش الحرفية، وتشغيل الحرفيين في شتى مجالات الترميم المعمارية، مما سيحرك العجلة التنموية في الدول المعنية. هذا ويوصى بالأخذ بتجربة وكالة الغوري في القاهرة في هذا المضمار؛ حيث ضمن وجود الحرفيين والفنانين فيها باستمرار دوام صيانتها والاهتمام بها، وما توفره لهم أيضاً من إلهامات الإبداع المتأصلة في تراثها.

التدريب

● الاهتمام بالتدريب الحرفي، بوصفه عاملاً أساسياً، لإعداد كوادر مدربة في ورش عمل تمتزج فيها جهود وخبرات كل من الحرفي المتمكن، والمعماري القدير، والمصمم الفني، بالإضافة إلى استخدام وسائل ومواد التصنيع والبناء الحديثة، للخروج بأفضل ما يمكن التوصل إليه في مجال تنمية الحرف البدوية في العمارة الإسلامية. وبالطبع يقع كاهل تحقيق ذلك على اقتناع الحكومات والمؤسسات والمنظمات المعنية، ومبادراتها لرعاية برامج مكثفة في هذا المضمار، وتقديم كافة الوسائل الكفيلة بتحقيق ذلك.

التعليم وبرامج دراسية لتثقيف الأطفال

* الاهتمام بالتعليم وتثقيف المجتمع، وتوعيته بأهمية هذا التراث الحرفي، بوصفه عنصراً تنموياً لمجتمعاتنا، بما يؤمنه من استمرار لعطاءات تراث نتميز به، ويمكننا المباشرة به أمام الشعوب الأخرى، وما يوفره كل عام، لو أحسن توظيفه، من وظائف عمل للعديد من عاطلي العمل، والعملية الصعبة التي

- تسويق المشربيات والزجاج المعشق في أوروبا وأمريكا الشمالية: المصاعب الحالية والمعوقات - البحث عن فرص جديدة.

- التطبيقات المعاصرة للمشربية والزجاج المعشق: الهندسة المعمارية، التصميم الداخلي والحرف اليدوية.

- الروشان باعتباره عاملاً رئيسياً في هندسة الحجاز المعمارية وجهود تطويره.

- الحرف اليدوية والتعليم باعتباره وسيلة للحماية والاستمرارية.

- فكرة الخصوصية في الهندسة المعمارية.

- آفاق تنمية المشربية والزجاج المعشق في المغرب.

- كيف يمكن للأصالة التقليدية أن تكون مصدر إلهام لتحريك عنصر الحدائث في الفنون الإسلامية والهندسة المعمارية؟

- استخدام تقنيات الزجاج المعشق للتعريف بغنى التفاصيل والزخرفة المتأثرة بالفن الإسلامي - رحلة من الغرب إلى الشرق.

- شبابيك الزجاج الملون - المصدر الأصلي والأسلوب.

وقد صدرت عن الندوة التوصيات التالية:

الحكومة والرعاية

* العمل على توسيع دائرة الجهود الحالية المحدودة لرعاية الحرف اليدوية الإسلامية، من خلال تفهم واقعها، وماتعانيه من صعوبات مادية وموادية تحول دون تطورها، والنهوض بمبادرات جادة لدعمها وإحيائها بشكل فعال.

* مطالبة الجهات المعنية في كل من الدول الأعضاء بتوصية تلزم بتوظيف الأعمال الفنية التراثية في المشاريع المهمة كافة.

* الدعوة إلى تنشيط حركة الحرف اليدوية والعمارة الإسلامية، من خلال تنظيم المزيد من اللقاءات العلمية والبحثية والتدريبية؛ لتوفير الفرصة لتأمين التواصل والتبادل بين حرفيي الدول الأعضاء والمنظمات الإقليمية والمهندسين المعماريين والمصممين، للتعرف، عن قرب، على ما يزخر به في هذا المجال، والإفادة من بعضهم البعض، والاطلاع على الأعمال والتقنيات والمهارات والخصائص التقليدية السائدة.

* تنظيم المسابقات الدولية لتكريم المبدعين في حرفتي المشربيات والزجاج المعشق.

وأماكن التجمع الأخرى، مع الحرص على تزويدها بملصقات معبرة، وكتيبات تعريفية ومواد إعلامية أخرى لتشجيع عمليات الترويج.

تبادل التقنيات والخبرات المستخدمة

* العمل على تبادل الزيارات بين حرفيي ومعماري الدول الأعضاء، بهدف التعرف، عن كثب، على الوسائل المستخدمة في كل دولة، والتقنيات المطبقة، بما يؤدي إلى إغناء خبرات كل منهم.

* متابعة المعارض والمؤتمرات والاحتفالات الدولية، والمشاركة بها لإبراز إبداعات الحرف اليدوية، بما يضمن إقامة أجنحة ثابتة للحرف الإسلامية، والاتصال بالموردين وبائعى الجملة ومصممي الديكور الداخلي ومؤسسات الهندسة المعمارية الذين يبحثون، دائماً، عن أفكار ومنتجات جديدة لهذا الغرض.

أما بخصوص حماية النوافذ الزجاجية المعشقة بالجنس من الناحية التقنية فإنه يجب العمل على:

- ضرورة وضع شبكة سلكية إلى الخارج من النافذة الجصية، ذات فتحات ضيقة؛ لمنع بعض الحشرات من بناء أعشاشها في التفرعات الجصية بخلفية النافذة.

- الحرص على عدم تجاوز درجة الرطوبة النسبية عن الحد الذي يسمح بإصابة الزجاج بالتآكل، ولمنع نمو الكائنات الحية الدقيقة Micro organisms على السطح.

البحث والابتكار

* اتخاذ التدابير التي تضمن الإبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفي، والمحافظة على نسق من استمرارية الابتكار في الحرف المعمارية. كذلك ينبغي التركيز، في مدارس العمارة والفنون الحرفية، على الاهتمام بتطوير التطبيقات المعاصرة للمشربيات والزجاج المعشق والحث على إعداد مشاريع في مباريات محلية وبين الجامعات، حول تأهيل حي في مدينة أو قرية ذات طابع تقليدي، أو توسيع بناء قديم بامتداد معاصر يراعى هذه العناصر، والعمل من خلال فريق يضم إلى جانب الطلاب والأساتذة صناعيين وحرفيين، وطرح إمكانات التحديث في المواد والأشكال والتصاميم، ضمن حدود المعاصرة المتأصلة بالتراث التقليدي.

التراث والحداثة إلى أي مدى؟

* عدم تعارض التراث مع الحداثة؛ بل إن استلزام مواد من التراث من أجل إنجاز منتجات حرفية حديثة هو تحقيق

تدريها مداخيل السياحة الحرفية من خلال استحداث زيارات لمجموعات السياحة لورش ومواقع عمل الحرفيين كما هم في مواقع العمل، أو من خلال ما تصدره الدول أو الهيئات المعنية من هذه المنتجات الحرفية.

لجان علمية

* التأكيد على أهمية تكوين لجان علمية متخصصة بهدف إصدار قاموس للمصطلحات الفنية والتقنية والحرفية في فروع الحرف التراثية المختلفة، سواء في مجال العمارة من خشب وأجر وجص، أو في مجال النسيج والخزف والسجاد والنحاس وغيرها، مستفيدين من معجم المصطلحات الفنية الذي أصدره مركز ارسىكا باستانبول، والمعاجم الأخرى المتوفرة في هذا الصدد، مستهدفين بذلك إيجاد حلقة وصل وتكامل ولغة مشتركة بين الحرفيين والمعماريين والفنانين، تأكيداً على وحدة المصير المشترك في أمة الإسلام.

* وينطبق على البند أعلاه، أيضاً، إدخال برنامج تعليمي في المدارس لتوعية أطفالنا بمكان المواد الحرفية والإحاطة بأهميتها ومكانتها في المجتمع، بما يؤدي إلى وعي متعمق بالمرود الإيجابي لهذا القطاع.

فرص جديدة للتسويق - المعارض

* البحث عن فرص جديدة لدعم تسويق المنتجات الحرفية، بغرض مساعدة الحرفيين في إيصال أعمالهم إلى المستهلك المحلي والدولي، بهدف إشعارهم الدائم بأن هناك طلباً على منتجاتهم، وأن هناك من يهتم بها ويدفع الغالى لاقتنائها، بما يؤديه ذلك من طمأنينة في نفس الحرفيين، بأن لهم مكانة لا تفتقر في هذا المجتمع، من خلال ما يؤدونه من رسالة تنموية وتطويرية، وديمومة لإبداعات التراث، وبالتالي دفعهم لعدم ترك القطاع والبحث عن شروط معيشية أفضل.

* الحرص على تنظيم المعارض الدورية، محلية أو إقليمية أو دولية، ودفع الحرفيين للتعامل معها بجدية من خلال دفعهم إلى المشاركة بها، وإعداد منتجات للتميز بها أمام حرفيي المؤسسات والدول الأخرى بما يضمن المنافسة الدائمة وضمان الابتكار المستمر.. لتراث مستمر.. بروح حرفية متجددة.

* دفع المؤسسات الحرفية إلى الاتصال المباشر بالمتاحف ومؤسسات السياحة والفنون، للتعريف بالمنتجات الحرفية، وإيجاد فرص للتسويق. ويوصى بالإفادة من بهو الفنادق، وقاعات انتظار المسافرين في المطارات، ومكاتب وكالات السفر، ومحلات البيع في المتاحف، والمراكز الإسلامية

للتواصل الثقافي والإبداعي بين ما كان، وما يمكن أن يكون في عصر يتميز بالحيوية والتداخل الثقافي. وبالطبع، فإن العمارة الحاضرة في العالم الإسلامي تواجه تحدياً ضخماً، مما يستدعى ضرورة وضع تصور وخطط تؤدي إلى الحفاظ على أصالة الحرفة اليدوية، واستمرارية التطور المعماري والعمراني بطريقة تجمع بين القديم والجديد في أسلوب يتناسب مع العصر الذي نعيشه ويتوافق مع مواد وطرق الإنشاء الجديدة.

الإعلام والدور المطلوب

● تحديد مسؤولية وسائل الإعلام وما يقع على عاتقها من دور يتلائم مع جهود الحرفي والمعماري والمصمم، في النهوض بتراثنا المعماري والحرفي، والتعريف به وبأهميته على الأصعدة المحلية والإقليمية والدولية كافة، بما يشمل ذلك من توعية الناس، لما تمثله هذه الإبداعات من ثروات قومية.

«أنثروبولوجيا مصر»

وتنتقل جولة «الفنون الشعبية» إلى المؤتمر الأنثروبولوجي الأول (٤ - ٨ ديسمبر ١٩٩٥) والذي تضمن تسعة محاور، يسبق كل محور محاضرة عامة وحلقة بحث بعنوان: «مستقبل الأنثروبولوجيا». والجدير بالذكر، هنا، أن الأنثروبولوجيا، بوصفها علماً دخل الحياة الأكاديمية المصرية مع ردكليف براون ودروسة في معهد العلوم الاجتماعية في جامعة الإسكندرية في الأربعينيات. ثم أصبح هناك قسم خاص لهذا العلم في السبعينيات، أيضاً، بجامعة الإسكندرية. ومنذ السبعينيات، يحاول القائمون عليه البحث عن وضعه في المكانة التي تليق به بين الدراسات والعلوم الإنسانية في بلادنا. ولعل عناوين المحاور - والتي تخلق أشكالاً من الحوار مع تخصصات أخرى - تكشف هذا المعنى: (١) الثقافة عبر العصور التاريخية.

(٢) الأنثروبولوجيا الفيزيائية.

(٣) التراث الشعبي.

(٤) اللغة والأنثروبولوجيا.

(٥) الصحة والمرض.

(٦) الفن والثقافة.

(٧) في التنظيم السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

(٨) المرأة والطفولة.

(٩) قضايا منهجية ونظرية.

وسوف تعرض الجولة لكل من المحورين الثالث والسادس، ونشير - قبل هذا - إلى عناوين بعض البحوث المهمة:

(١) الثابت والمتحول في الثقافة الإسلامية في مصر حتى نهاية العصر الفاطمي، د. محمود إسماعيل.

(٢) التيارات الثقافية في مصر في العصر الحديث، د. أحمد عبدالرحيم مصطفى.

(٣) دور الأنثروبولوجيا الفيزيائية في دراسة الموميات، د. فوزية حسين.

(٤) الأصول الأنثروبولوجية للمصريين، د. محمد السيد غلاب.

(٥) حول الأداء الميداني في بحوث الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د. حسن الخولي.

(٦) اللغة والمجتمع في مصر: قضايا البحث وآفاق المستقبل، د. محمود فهمي حجازي.

(٧) اللغة والثقافة في مصر في العقد الأخير، د. عبده الراجحي.

(٨) العرف وقضايا المجتمع المصري، على فهمي.

المحور الثالث: رأس هذا المحور الأستاذ صفوت كمال وتضمن أربع ورقات، الأولى: «تأثير السير بالأمم السياسية، قدم خلالها الأستاذ فاروق خورشيد دعوة لقراءة السيرة الشعبية من منظور سياسي مما يفتح الآفاق لأكثر من قضية وأكثر من افتراض متناوياً: سيرة عنتر بن شداد. سيرة ذات الهمة.

سيرة سيف بن ذي يزن.

سيرة الظاهر بيبرس.

وكيف لعبت السياسة في صياغات السير الشعبية لتحقيق أهدافاً لصالحها، مستعملة السلاح نفسه الذي استخدمه الشعب ضدها؛ أي: الحكايات الشعبية.

هذه القراءة، أيضاً، تزيدنا قرباً من الحياة الاجتماعية في عالمنا العربي - اللغة والثقافة - الإسلامى العقيدة في مراحل متعددة من تاريخه الرسمي والشعبي، على السواء.

الثانية: «صور المرأة في الحكايات الشعبية للأطفال، للدكتور كمال الدين حسين. فكرة الدراسة: يدور البحث حول صورة المرأة كما جاءت في الحكايات الشعبية الشائعة بين الأطفال التي تقدم لأطفال مصر، والتي تم تجميعها بدراسة

والحرفية والجمالية من جانب، والرؤية المعاصرة للمجتمع من جانب آخر؛ ذلك المجتمع الذى يتعايش، الآن، مع أدوات التحديث ومع المنتجات الصناعية الآلية.

وتؤكد الدراسة على عدم وجود أى تعارض بين الموروث والتكنولوجيا المعاصرة، وذلك على أساس أن الموروث يمكن أن يكون نبعاً للإلهام بعناصره ووحداته الجمالية التاريخية ودورها فى إنتاج فنى معاصر بتكنولوجيا حديثة. وهكذا، يصبح المنتج فى النهاية همزة وصل بين القديم والحديث.

وتجب الإشارة، هنا، إلى مسألتين يختص بهما هذا المؤتمر، الأولى: بحث وضع خريجي قسم الأنثروبولوجيا. الثانية: أن المؤتمر ينتهى دون أية توصيات. وننتهى هذه المتابعة بأن وقائع افتتاح المؤتمر بدأت بعدة كلمات أولها كلمة د. مفيد شهاب رئيس الجامعة، د. حسين عبيد رئيس الجامعة لشؤون فرع بنى سويف، د. سيد حنفى عميد آداب بنى سويف، د. محمد حمدى إبراهيم عميد آداب القاهرة، د. عليّة حسين مقرر المؤتمر.

احتفالية الفنون الشعبية

٢٠-٢١ ديسمبر ١٩٩٥

جاء الحضور الكبير، لهذه الاحتفالية، إشارة بليغة إلى تقدير العمل والعطاء المستمرين، واعتزازاً بفضل أستاذ ورائد كبير هو الدكتور عبد الحميد يونس الذى كانت روحه - بلا شك - تحوم حول المكان، رحمه الله رحمة واسعة لما قدم للحياة الثقافية المصرية من عطاء.

بدأت الاحتفالية بكلمة للأستاذ الدكتور جابر عصفور - الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة - حول دور المجلة العلمية والثقافية، وتجربته فى الكتابة فى هذه المجلة، وحياء روح صمود هذه المجلة، وقدرتها على الاستمرار رغم العثرات الكثيرة. ثم قام بتوزيع دروع التكريم على مجموعة مؤسسى مجلة الفنون الشعبية (أ. أحمد آدم، أ.د. أحمد على مرسى، أ. صفوت كمال، أ.د. عبد الحميد يونس، أ. عبد السلام الشريف، أ. محمد قطب).

تلى ذلك بداية الجلسات، وهنا، نود أن نشير إلى أن معظم البحوث التى نوقشت بالاحتفالية نشرت بالمجلة ابتداءً من العدد ٤٦، على التوالى، وسوف تستكمل فى العدد ٥٠. أما ما دار من مناقشات حولها فهذا ما تكشف عنه توصيات هذه الندوة. ويبقى لنا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة والدكتور أسعد نديم مقرر الندوة لما قدماه من جهد راقٍ.

ميدانية فى محافظات: القاهرة والجيزة والقليوبية والمنوفية مع التركيز على حكايات الخوارق، والتى تلعب فيها المرأة دوراً مهماً بوصفها محوراً أساسياً فى تحريك الأحداث: الفتاة الطيبة، الساحرة العجوز، زوجة الأب، الغولة، الأم، الأخت..

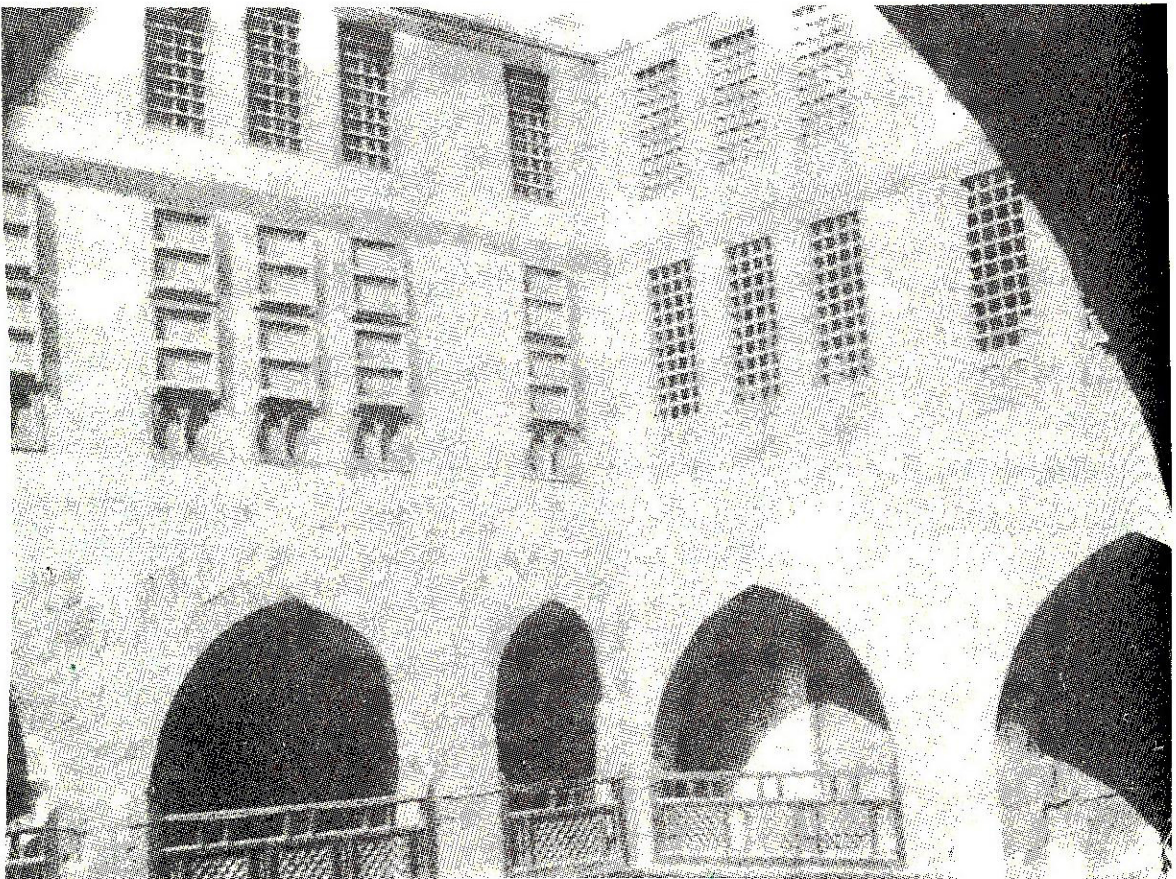
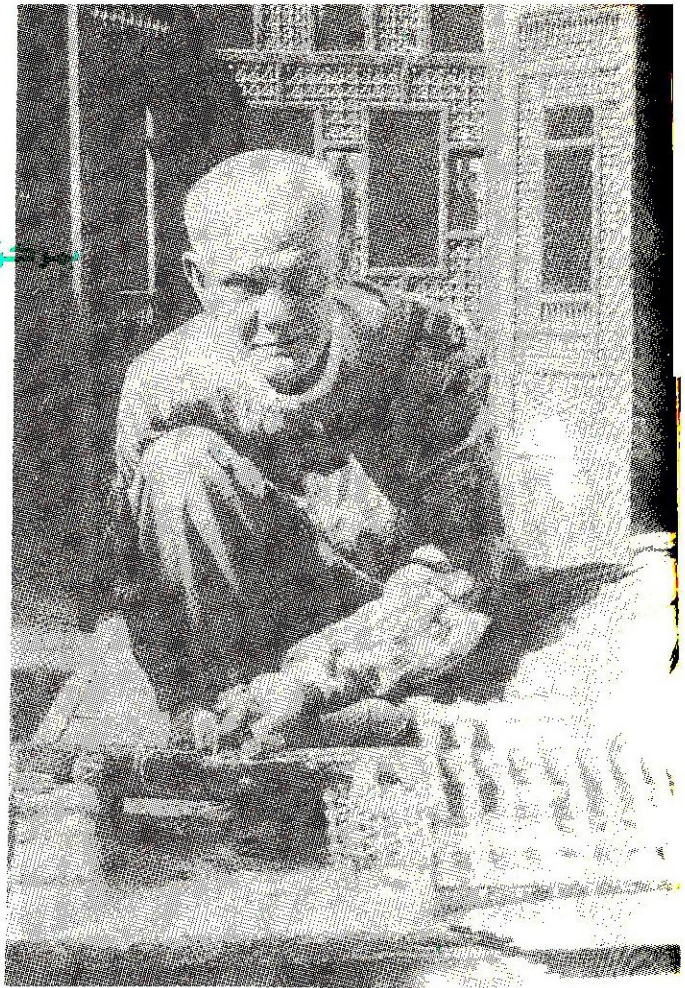
الثالثة: «أثر الثقافة المصرية فى سيرة الملك سيف بن ذى يزن، د. خطرى عرابى؛ سيرة الملك سيف بن ذى يزن من السير الشعبية التى اكتملت صورتها النهائية فيما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادى. وقد اشتملت على كثير من عناصر الثقافة المصرية القديمة، ويعرض البحث للكشف عن هذه العناصر. ويتساءل: كيف شكلها المصريون عبر عصور تاريخية؟ ومن ثم، يحاول التعرف على عناصر من التنظيم الاجتماعى تتضمنها السيرة...»

الرابعة: «دراسات الفنون الشعبية: أغاني تهنين الأطفال، أ. يسرية مصطفى، وجمعت أغاني البحث من بعض قرى محافظات الشرقية والغربية وسوهاج والوادى الجديد. ويحاول البحث الكشف عما تتضمنه هذه الأغاني من عادات وتقاليد وأعراف، والكشف عن العناصر الاجتماعية والثقافية التى تتضمنها، كذلك الكشف عن عاطفة الأم تجاه أطفالها فى مختلف أعمارهم، واضعة فى الاعتبار أن أغاني تهنين الطفل جزء من المأثورات الشعبية التى تؤثر فى وجدان الإنسان وسلوكه.

المحور السادس: رأس المحور د. أحمد على مرسى، وقدم هذا المحور ورقتين، الأولى: «دور الفنان التشكيلى فى التعبير عن الموروث الشعبى، د. سلمى عبدالعزيز. تحاول هذه الورقة الكشف عن الآثار الشعبية الجمالية من ناحية، وعن الخصوصية فى التعبير عن المكان والزمان من ناحية أخرى فى إبداع الفنانين المصريين من بداية القرن الحالى وحتى الآن، وذلك فى محاولة إيجاد صيغة مصرية بناءً وموضوعاً فى مجال التصوير، وتضرب الدراسة أمثلة على أعمال بعض الفنانين، أمثال: عبدالهادى الجزار، حامد ندا، أحمد صبرى، راغب عياد. وتستعرض الدراسة أهم الأعمال الفنية باعتبارها متأثرة بشكل واضح بالواقعية البسيطة فى أسلوب يميل إلى التعبيرية والسريالية، وهما من توابع الإنتاج الشعبى فى الرسوم الجدارية.

الورقة الثانية: «مواطن الجمال فى الفن الشعبى ودورها فى التنمية الحرفية المستقبلية»، د. هانى جابر، وتكشف الورقة عن أهمية تواجد مجتمعات تقليدية حرفية يكون من إنتاجها الاستمرار فى العلاقة بين المأثور الشعبى من نواحيه المادية

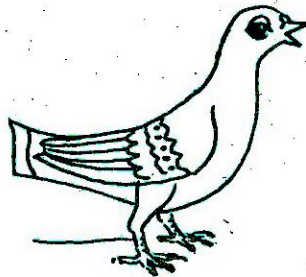
ورش العمل الدولية
مركز الحرف التقليدية بوكالة الغورس
٣-٩ ديسمبر ١٩٩٥



توصيات احتفالية مجلة «الفنون الشعبية»

قرر السادة المشاركون في لقاءات الندوة إعلان التوصيات الآتية:

- ١ - تقوم المجلة بعمل محاور خاصة بدراسات محددة متكاملة للفنون الشعبية، تصدر كملفات داخل الأعداد، ملف عن السير الشعبية، وثان عن الأغنية الشعبية، وثالث عن الأمثال، ورابع عن الموسيقى، وخامس عن الفنون التشكيلية والثقافة المادية.... إلخ.
- ٢ - تتبنى المجلة قضايا جوهرية في حقل الدراسات الفولكلورية العربية، كالمصطلحات وإشكالية المنهج... إلخ.
- ٣ - تقوم المجلة بنشر المادة الميدانية المودعة بأرشيف مركز الفنون الشعبية، لدفع وإثراء حركة الجمع الميداني.
- ٤ - إقامة ندوات تشرف عليها المجلة، وإعادة النظر في كيفية توزيع المجلة في الأسواق والمكتبات.
- ٥ - السعى إلى زيادة المطبوع من المجلة، وإعادة النظر في كيفية توزيع المجلة في الأسواق والمكتبات.
- ٦ - إصدار مؤلف دورى للموضوعات التى عالجتها المجلة.
- ٧ - الاهتمام بنشر دراسات تختص بفنون الأداء القولى والحركى والمسرحى، وخصوصاً فى مجال المسرح الشعبى.
- ٨ - عمل جسور تربط بين الإصدارات العربية المعنية بالفولكلور، والعمل على وصول هذه الدوريات إلى سائر البلاد العربية.
- ٩ - العمل على تضمين المجلة لأخبار الفولكلور فى الأقاليم، وفى سائر أنحاء العالم.
- ١٠ - السعى إلى أن يكون للمجلة مراسلون فى الخارج يوافونها بالأخبار التى تهتم المهتمين بالفولكلور.
- ١١ - ضرورة عمل لقاءات منتظمة لمجلس إدارة المجلة لحل المعوقات التى تعترض طريق المجلة أولاً بأول.
- ١٢ - السعى لتكوين جهاز تحرير كامل للمجلة، وتوفير المكان اللائق به؛ لتمكين هذا الجهاز من ممارسة وأداء عمله على نحو كامل.
- ١٣ - ضرورة الإشارة، على صفحات المجلة، إلى أن جميع مقالاتها تخضع للتحكيم، وفق مناهج البحث العلمى.
- ١٤ - العمل على إصدار المجلة بصفة شهرية فى المستقبل متى توفر لها الرصيد الكافى لذلك من المقالات والدراسات والأبحاث العلمية.
- ١٥ - عمل بوستر ملون لموضوعات من الفنون الشعبية يوزع مع المجلة كهدايا فى كل عدد، وإعادة نشر اللوحات الشعبية التى كانت شائعة فى التراث الشعبى.
- ١٦ - استطلاع إمكانية الاستفادة من دعم صندوق التنمية الثقافية للمجلة.



مختصر السيرة اليونسية

الشاعر: عبد العزيز رفعت

تحية عابرة لروح الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس قدمتها فرقة النيل للموسيقى الشعبية، بمقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، فى العشرين من ديسمبر لعام ١٩٩٥، وذلك بمناسبة احتفال لجنة الفنون الشعبية بالمجلس بمرور ثلاثين عاماً على إصدار مجلة الفنون الشعبية.



أداء: شمندى القناوى
سعاد منصور
رضا شريحة
رشيدة السيد إبراهيم
معوض شمس الدين
عارف شوقى القناوى
جمعة يوسف بكر

تأليف: عبد العزيز رفعت
ألحان: أحمد خلف
إخراج: عبد الرحمن الشافعى
إلقاء: عبد الرحمن الشافعى
و
أحمد الشافعى

مع مجموعة مطربى وموسيقى
فرقة النيل للموسيقى الشعبية

استهلال :

لو نحتفل بك كل يوم

لو مصر تغزل لك يا يونس طوق نجوم

خيرك يزيد

يا عمنا يا عجميد

وسبق على وجه العموم

* * *

ابنك .. وحبك قدر

مكتوب على جبينه

عاشق جلال حكمتك

واشواقه واخدينه

وفى عزّ عزّ الشباب

عارض دعاوى الصحاب

وهام فى حبك يغنى

خضر كلام الرباب

ولا وفتيش دينه

* * *

يا شيخ شمندى

- نعم

وترّ وسّمنا

واحكيلنا عن يونس

كيف ابتدا المشوار

واستلهم المعنى؟

والله ما جمّنا

غير وقفته سنديانه

صامده ف وش الغبار

* * *

كان عجميد فارس

من خيرة الفرسان

عاشق شديد المراس

مدّ الإيدين للمأثورات والتراث

ومهد السكّه

لاهمّه عصف الريح

ولا وحدته فى الميدان

وفى ايده سيف من صفيح

لكن عليه طلسم

من فك شفرة رموزه

صار للجراح بلسم

* * *

موال :

عبد الحميد يونس داحب كبير فى قلوبنا

أسس لنا علم .. خطّه كبير فى قلوبنا

وفتح ما بيننا وفن الشعب وقلوبنا

اوعى يغيب يا عين .. داف شدتك ينفع

فارس وله همّه عاليه، وهمته تنفع

ودفاع عن الفولكلور وقت اللزوم ينفع

واللى ما ينفع مألّش مكان فى قلوبنا^(١)

* * *

ومشيت يا عبد الحميد .. فى طريق طويل مسحور

لم ترهب الأشباح ولا التفانين

ولا السنين اللى بلغت جوه فى حشاها السنين

وكتبت عن «سخت»، وعن «حورس»، وعن «أوزوريس»،

وعن «إزيس»، لما قامت تلم جسد الشهيد

وترجعه من جديد

كنت انت روحها ف كفاها .. ونبرة الإخلاص
وكنت عزم ف ذراعها .. بيشد شمس الخلاص
وفجر يوليه المجيد

* * *

وكتبت يابو يونس عن الظاهر،
مملوك تسلمن ولكن

عمله الجليل خلّاه
فى شرع أهل الكنانة
من أولياء الله

وكتبت يا عجميد

ف سنين وجعنا المثالى
عن فارس الفرسان
لسمر سلامه الهلالى

.....
(٢).....

صعب الطريق يا عم
واعر على الراكب وع الماشى
صعب الطريق لكن

كان عجميد عاشق
مفتون وسهم الهوى فى مهجته راشق
لم الولاد الطيبين حواليه
وقال عزيزه مرادى .. لو كنت هعمل ايه
لو كنت حتى هاجيبها ع القدم ماشى

وكتبت عن «يونس» يابو يونس
وعزيزه قال عرفت ولا غنتش
ولا دندشت طرحه
ولا زوقت فستان

ولادمة الفرحة

رقصت على خدودها مع الأحزان
ولا حتى قالت إنها مادرتش!!

أغنية: يا ام الشال أخضر قطيفه .. يا ام الشال
ياللى حبك جوّه قلبى مالوش مثال
أنا قلبى حبك .. يا ام الشال
والذنب ذنبك .. يا ام الشال

يا ام الشال أخضر قطيفه .. يا ام الشال
موال: إن فرقنا الدروب .. روح عجميد جامع
نقلتنا المصطبه للأوبرا والجامعه
حتى اللى حظّه عسر .. يسر وراح جامع
ألفين تحيه لعمى عجميد يونس
اللى كلامه درر .. من غير ونيس يونس
عاشق عزيزه كما عشق الفتى يونس
وان قالوا يونس .. أقول أستاذ بميت جامع

.....
(٣).....

يا مغنواى قول
غنّى على الأروغول
مضمون حكايتنا
عمر الكلام الغناوى .. ما فارقش صحبتنا
الآه صحيح يطول
تبقي بطول الاشتياق والصبر
تبقي بطعم المر والحضن
لكنها .. بتهون السكّه
.....
(٤).....

وكثير كثير نضحك

والضحكه يا عجميد

لومش نفسها شديد

تدوب ف بحر الأسى

ونخ تحت الحمل

وانت ما يوم نخيت

ولاشكيت للرفاق

ولاخذت كيف ما عطيت

وصبرت يابو يونس كما أيوب

شايل عزيزه مع همومها على اكتافك

ومعدى بحر الوعد والمكتوب

لم تختفى ضحكك .. لم كل مجدافك

وتعبت ووصلت فوق أرض الجزيره البكر

وزرعتها بالوفا .. علم ومحبه وفكر

وغالبت وغلبت

يا عجبى عليك فارس

غالب، وفي الوقت نفسه بالعطا مغلوب

* * *

خاتمة:

آه

لو الكلام ينباع .. تبقى انت أغنى الناس

ولو الكلام ينشئ .. تبقى انت أفقرهم

ولو الرجال تنقاس .. بالعلم والإحساس

تيجى انت أولهم

غير الزمان الردى .. خسرت موازينه

صار النفاق ملته، والجعجه دينه

والحر لو ذلته:

منصب وجاه وفلوس

على كل حاجه يدوس

إلا محبينه

الهوامش:

(١) قامت بأداء هذا الموال الفنانة/ سعاد منصور.

(٢، ٣) مقاطع من السيرة الهلالية أداها الشاعر الشعبى/ شمندى القناوى.

(٤) موال ارتجالى عن الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس للفنان الشعبى/ معوض شمس الدين، وموال آخر ارتجالى للفنان الشعبى/ جمعه يوسف بكر، ثم موال ثالث من المأثور الشعبى للفنانة الشعبية/ رشيدة السيد إبراهيم.



احتفالك باليت شم النسيم في بورسعيد

أحلام أبو زيد رزق

وقسمت الباحثة دراستها إلى بابين رئيسيين، حيث تناولت في الباب الأول: الإطار النظري والمنهجى للدراسة، وقسمته إلى أربعة فصول تشمل: التعريف بمشكلة البحث وفروض الدراسة والإسهامات النظرية فيها، ثم قدمت عرضاً نقدياً للدراسات السابقة المتصلة بموضوع البحث، ودراسة تحليلية تاريخية تتناول الصور القديمة السابقة لعادة الاحتفال بشم النسيم في مصر، ووظائفها الاجتماعية المختلفة؛ حيث تعرضت لارتباط شم النسيم بدورة المناخ، وارتفاع منسوب المياه في نهر النيل (نماء - جذب - نماء)، ولذا أصبح جزءاً من العقيدة الأوزيرية. وكذا رصدت الباحثة عادة شم النسيم، بصورتها المعاصرة، في المجتمع المصرى، ثم قدمت تفصيلاً بالإجراءات المنهجية للدراسة الميدانية.

وفي الباب الثانى من الدراسة، أفردت الباحثة فصلاً لدمية شم النسيم في منطقة بورسعيد بوصفها واحدة من العناصر الفولكلورية المهمة في الاحتفال، والتي يطلق عليها الأهالى اسم «الألبنى»، نسبة إلى اللورد اللبنى، قائد الجبهة الشرقية للقوات البريطانية. وتعرف الباحثة دمية «الألبنى»، بأنها «دمية يصنعها أبناء مدينة بورسعيد من القماش، ويحرقونها في ليلة الخميس (الليلة السابقة على صباح شم النسيم) يجعلونها على هيئة إنسان، باستخدام ألوان وصبغات قليلة تحدد ملامح الوجه، وهناك نموذجان للدمية، يقترب حجم الأول من الحجم الطبيعي للإنسان، وأحياناً يبالغ في هذا

في يوم ٢٩ / ٧ / ١٩٩٥، تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة عائشة صلاح الدين شكر، عن: «الاحتفال بشم النسيم - دراسة ميدانية في بورسعيد»، للحصول على درجة الماجستير في الفنون من المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون.

وقد تكونت لجنة الإشراف والمناقشة والحكم من الأساتذة:

الأستاذة الدكتورة/ علياء شكرى مشرفاً.

الأستاذ الدكتور/ محمد محمود الجوهري مناقشاً.

الأستاذ الدكتور/ هانى جابر مناقشاً.

وقد تناولت هذه الدراسة، التى تقع فى ٣٧٧ صفحة، ظاهرة الاحتفال بشم النسيم بين الماضى والحاضر، وانتهجت الباحثة المنهج التاريخى بصفته مدخلاً لدراساتها الوصفية لهذه الظاهرة الاحتفالية بمنطقة بورسعيد ذات الخصوصية المتميزة فى شكل الاحتفال، من حيث استخدام الدمى التى ترمز إلى جوانب سياسية ترتبط بالاحتلال الإنجليزى لبورسعيد، وما صاحبه من عدوان غاشم على هذه المدينة ذات التاريخ المجيد فى المقاومة الوطنية. وقد تناولت الدراسة هذه الاحتفالية من خلال العادات والتقاليد المرتبطة بشم النسيم، بما يحمله من تعبير تشكلى وأدبى وموسيقى، فضلاً عن أشكال الدراما والرقص الشعبى.

بعد إعداد الدمية، بما يؤكد الملامح للدرامية لهذا الاحتفال الشعبي:

«لم تكن عملية إعداد دمية «الألنبى» تستغرق وقتاً طويلاً، من فترة الاستعداد لاستقبال عيد شم النسيم، ولا هى تحتاج إلى مواد أولية يصعب توافرها لصنعها، ولا هى تتكلف شيئاً يذكر من النفقات المالية، ويكفى تطوع إحدى السيدات أو أحد الأفراد من سكان الشارع لهذه المهمة، وقبل أيام من موعد العيد، يخرج فى جمع من جيرانه وأقرانه وهم يحملون جلمان الألنبى وحولهم مجموعة من الصبية والشباب فى موكب شبه جنازى يفيض سخرية ومدحاً، ومبعث الفكاهة والمرح يمثل فى التناقض بين الشكل الجنازى للموكب وسلوك المشيعين فيه. ففى حالات الموكب الجنازى، يفترض أن يظهر المشيعون حزنهم على الفقيد ويذكرون محاسن أخلاقه وصفاته؛ إلا أن المشيعين فى موكب «الألنبى» يظهرون قدراً كبيراً من الفرح لوفاته، ويذكرونه بأسوأ وأحط الصفات الإنسانية. وقد تسمع من أحدهم صرخاً وولولة، ويقلد أحدهم صوت نحيب البكاء، لكنك ترى أمامك أطفالاً يضحكون ويلعبون ألعاباً تنكرية، وشباباً يلوحون بأيديهم فى حركات راقصة، ويستمر الموكب الساخر حتى يصل إلى موضع محدد، وسط الشارع، ليتم فيه تعليق دمية «الألنبى» بحبل أو سلك يلف حول رقبتة، ويبقى على هذا الوضع أياماً حتى تغل ليلة الخميسين».

وتشير الدراسة الميدانية التى أجرتها الباحثة إلى أن معدل تكرار هذه الصورة قد قل الآن كثيراً، عما كان قبل عام ١٩٦٧.

وإذا كان موضوع حرق دمية الألنبى قد ارتبط فى البداية بالمستعمر الأجنبى الذى يحرقه الأهالى فى صورة دمية، فإن تغير الظاهرة قد أنتج موضوعات جديدة الآن - كما تشير الدراسة الميدانية - مثل الوقوف على نماذج من الشخصيات المرفوضة من قبل المجتمع، أو بعض المظاهر السلبية - ومعظمها ذات طابع اجتماعى سياسى - يقوم الأهالى بانتقادها عن طريق الدمية، ومع ظهور هذه الموضوعات الجديدة لحرق الدمية، ظهرت، أيضاً، أشكال جديدة للعرض - بعد عودة الأهالى للمدينة - فأصبحت الدمية تعرض فوق منصة خشبية، تقام على جانب الطريق، وتشبه خشبه العرض المسرحى. وفى بعض الأحيان، تستبدل منصة العرض وسائل أخرى أبسط، مثل عرض الدمية فوق إحدى عربات اليد، بعد تغطيتها بقماش رخيص، أو فوق إحدى

الحجم حتى يصل ارتفاع الدمية إلى مترين، أو مترين ونصف. وهذا النموذج هو ما يشترك فى صنعه وإعداده أغلب أبناء الحارة أو الشارع. أما النموذج الثانى، فيقترب حجمه من حجم عرائس الأطفال، ويتراوح ارتفاعه بين ٣٠ إلى ٥٠ سم، وهو ما تصنعه الأمهات لأطفالهن، أو يشارك أفراد الأسرة فى صنعه وإعداده معاً.

وقد استخلصت لنا الباحثة هذا الوصف لدمية «الألنبى» من خلال زياراتها المتلاحقة لمنطقة البحث منذ عام ١٩٨٦، وأشارت الدراسة التحليلية والتاريخية إلى أن دمية «الألنبى» قد ظهرت فى بورسعيد، خلال فترات الصراع الوطنى بوصفها ضرورة اجتماعية أملت ملامسات ذلك الصراع وحياة سكان المدينة اليومية، فى ظل حالة من القهر والسياسة الوطنية، غير أن الظاهرة استمرت بعد ذلك مرتبطة بالحياة الاجتماعية والسياسية فى بورسعيد، فاتخذت من عام ١٩٦٧ نقطة صفرية فاصلة بين مرحلتين، الأولى: استقرار فيها السكان بتقاليدهم حيث تم تهجيرهم إلى خارج المدينة، والمرحلة الثانية بعد عودتهم إلى بورسعيد، وبالتالي ممارسة عاداتهم الشعبية الخاصة، بصورة جديدة، ابتداءً من عام ١٩٧٧.

وتشير مظاهر الاحتفال بشم النسيم، فى بورسعيد، إلى بعض الإجراءات العمليةية التى يتبعها الأهالى، استعداداً لاستقبال هذه المناسبة، سواء فيما بين أبناء الحارات المختلفة أو داخل نطاق الأسرة.. وتبدأ مظاهر الاحتفال على الترتيب بعملية حرق الدمية؛ إذ إن حريق ليلة الخميسين أو (الوليعة) هو المظهر المادى المباشر الذى يدل على مهارة أبناء الحارة، من حيث التباهى والتفاخر بالحريق الذى يستغرق زمناً أطول. وتذكر الباحثة أنه: طوال الفترة السابقة على موعد الاحتفال يستغرق الأهالى فى جمع كل المواد القابلة للاشتعال، التى تكون فى متناول أيديهم، فيجمعون أقفاص الجريد وصناديق الخشب والكرتون من مخلفات الميناء، والمحلات والأسواق والمنازل، وأفرع الشجر المتساقطة بالشارع الثلاثين ومنطقة الجبانة، والقش والبوص من القابوطى، والمناخ وقطع الأثاث الخشبي القديم من المنازل.. وتبرز فى عملية الحريق التى يلتف حولها الأبناء أغنية يرددونها:

يا حليلاً .. يا حليلاً

هانروح السجن الليلة،.

ويشير النص إلى تغلب أبناء الحارة على مطاردة الشرطة لهم، لمنعهم من الحريق. وتصف الباحثة موكب «الألنبى»

السيارات نصف النقل، أو بوضع مجموعة مناصد خشبية متجاورة. ويضاف إلى هذا الشكل المسرحي أسلوب تعبيرى آخر، بدأ فى الظهور منذ عام ١٩٨٥؛ حيث يقيم الأهالى معرضاً للرسوم الشعبية والكاركاتورية التى تدور حول موضوع «الألنبى».

وتنتقل الباحثة إلى الاستعدادات العائلية المرتبطة باستقبال عيد شم النسيم؛ حيث أظهرت الدراسة الميدانية أن علاقات الترابط العائلى والأسرى تلعب دوراً ملحوظاً فى الاحتفال المحلى بهذه المناسبة، مثل دور ربة الأسرة فى إعداد النباتات الخضراء الجديدة فى صحن صغيرة بوصفها وسيلة لزينة البيت فى هذه المناسبة، والإعداد المبكر لبعض الأطعمة الخاصة مثل الفسيخ والمنجاونة (نوع من الفطائر المحلية)، ثم مشاركة أبناء بورسعيد بصفة عامة لتهيئة كل بيت لاستقبال زوار العيد، وما يصحب ذلك من تقديم الهدايا المتبادلة.

وقد عرضت الباحثة للمواكب التذكيرية التى يقوم بها الصبية والصغار فى الأيام القليلة السابقة على عيد شم النسيم، والتى تشير إليها الدراسة باسم (الحظوظ)، وكانت هذه المواكب تمثل لعبة شعبية تضم كل أبناء الحارة الذين يتنكرون باستخدام ريش الطيور وأفرع الشجر والجريد والألوان الطبيعية.. ويضيف الإخباريون بأنهم كانوا، أحياناً، يلتفون فى دائرة، ويقومون بحركات تشبه ما يتصورونه من رقص القبائل الإفريقية حول قفص أحرقوه، مرددين:

«يا ابو الريش.. يا ابو الريش

الأقفاص دى مامتكفيش

إلمبى يا لورد

يا عامل فونط

وراكب فور

اجرى ومد

روح ماتجيش

يا ابو الريش.. يا ابو الريش».

ويتضمن الاحتفال المحلى بليلة الخماسين مجموعة من الخطوات أو المظاهر المتتابعة، تبدأ بالإشعال المتدرج لحريق (الوليعة) ثم الموكب الشعبى المعروف باسم (زفة الألنبى)، وتنتهى بإقامة حفل غنائى له شكل محلى خاص يعرف بحلقة الضمة.

ويقوم الأداء الغنائى فى حلقات الضمة على أشكال ثلاثة رئيسية، هى: الجواب والدور والطقوقة، وتعطى الباحثة نماذج عدة من النصوص الغنائية التى تشير إلى الأشكال الثلاثة.

وتتبع الباحثة فى الفصل التاسع - الباب الثانى - من هذه الدراسة الممارسات المرتبطة بصباح شم النسيم، الذى يستهل، عقب انتهاء حلقات الضمة والغناء الشعبى، بالخروج إلى الخلاء فى ساعات الصباح الأولى.. وتشير الباحثة إلى هذه النقطة بقولها:

«يحرص البورسعيديون على الخروج للبحر ضمن احتفال شم النسيم، نظراً لما يشغله البحر من حيز فى الثقافة المحلية لهذه المدينة؛ حيث يعد البحر مصدر الرزق الرئيسى، وتدور من حوله الكثير من الأفكار والحكايات الشعبية التى تحوطه بهالة من الغموض والتقدير».

وعلى شاطئ البحر، تبرز وجبة الإفطار، وتؤكد الدراسة الميدانية للباحثة أن «وجبة الإفطار يوم شم النسيم يتناولها أغلب سكان مدينة بورسعيد فى الخلاء أو على ساحل البحر، وهى وجبة خفيفة من البيض المسلوق الملون ونوع خاص من الفطائر المحلية (المانجاونة)، والبعض الآخر يتناول الأطعمة نفسها فى البيوت، وذكرت إخبارية من سكان حى شرق (الإفرنج سابقاً) أن أسرته قد اعتادت تناول وجبة الإفطار قبل الخروج إلى البحر، وهى تبدأ عادة بشورية الفول النابت، قبل البيض المسلوق والمانجاونة».

أما وجبة الغداء، فتضم العناصر التقليدية نفسها المرتبطة عادة بشم النسيم: السمك المملح - البصل والخضرة - البيض الملون. وقد ألفت الباحثة الضوء فى هذا الفصل على الاحتفال العائلى بشم النسيم داخل البيت، كما أشارت إلى درجة ارتباط المجتمع المحلى بالتقليد الشعبى.

وقد أعطت الباحثة، فى الفصل العاشر والأخير من دراستها، رؤية شاملة ونظرة مستقبلية لظاهرة الاحتفال بشم النسيم، فتقول: «...أوضحت دراسة عادة شم النسيم فى منطقة البحث، أن شكل الممارسة الشعبية للاحتفال قد وقعت به بعض التغيرات، عبر فترات زمنية متعاقبة، كما مست التغيرات الإطار الفكرى الذى تدور فيه مظاهر الاحتفال، والمحصلة هى انحسار بعض العناصر الاحتفالية، وظهور عناصر جديدة وصيغ مستحدثة، للتعبير الفنى الشعبى. وتواكب، مع التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى تعرضت لها منطقة



لجنة المناقشة والحكم أ.د. علياء شكرى، و أ.د. محمد محمود الجوهري، و د. هانى إبراهيم جابر.

بينما تتخذ فى المدينة مظهراً خاصاً لا تحوطه أية معتقدات دينية، وتقوم، بالدرجة الأولى، بمهمة التعبير عن الذات الجماعية وقضاياها السياسية والاجتماعية، وهو ما يؤكد تمتع العادات الشعبية بدرجة من الاستقلال النسبى عن المعتقدات الشعبية والدينية، ويثبت من جديد أن قانون بقاء العادة يستند بالأساس على ما تقوم به من أدوار ملبية لحاجات موضوعية، تشعر بها الجماعة التى تمارسها وتحافظ عليها.

وقد أشار الدكتور محمد الجوهري، خلال مناقشته الباحثة، إلى أن ارتباط الموضوع بالمكان يؤكد على الدقة العلمية فى هذه الرسالة؛ فاحتفالية شم النسيم قد تتشابه فى الكثير من المناطق، غير أنها تحمل دلالة خاصة عندما ترتبط بمكان ذى خصوصية مثل مدينة بورسعيد. كما أشار الدكتور هانى جابر إلى أهمية دراسة الظواهر الفنية التشكيلية فى الاحتفالات الشعبية المصرية؛ باعتبار أن هذه الظواهر هى تعبير عن القدرات الإبداعية التشكيلية لدى الإنسان المصرى، خلال حياته اليومية الجارية. كما قدمت الباحثة عرضاً تسجيلياً على شرائط الفيديو، علاوة على ما اشتملت عليه الدراسة من صور فوتوغرافية تسجل مراحل هذه الاحتفالية الشعبية.

وقد أثنت لجنة المناقشة على الجهد الذى بذلته الباحثة فى جمع مادة بحثها، وتحليل هذه المادة، والكشف عن المكونات التاريخية والاجتماعية والفنية فى ممارسة هذه الظاهرة وتحولاتها التاريخية، حتى أصبحت مظهراً من مظاهر الاحتفالات القومية.

وقررت اللجنة منح الباحثة «عائشة صلاح الدين شكر» درجة الماجستير بتقدير ممتاز، والتوصية بنشر الدراسة على نفقة الأكاديمية، وتداولها مع الجامعات العربية والأجنبية.

البحث، تحولات ثقافية انعكست على مظاهر الاحتفالية ووظائفها الاجتماعية.

وتشير الرؤية المستقبلية العامة لاحتفالية شم النسيم - كما تقول الباحثة - إلى الارتباط بما هو منتظر، من تطورات مقبلة على أوضاع منطقة البحث، ومدى قدرة هذا الشكل الاحتفالى على التلاؤم معها. وعلى المستوى الاجتماعى، فإن الطبقة الوسطى بشرائحها المختلفة، تقوم اليوم بدور مهم فى المحافظة على هذا التقليد الشعبى وتطوره، باعتباره وسيلة للتعبير عن قضاياها وطموحاتها. وبالتالي، فإن مستقبل هذه الظاهرة الفولكلورية أصبح مرهوناً بأوضاع هذه الطبقة.

وأفردت الباحثة، فى ختام دراستها، أهم النتائج والتوصيات التى توصلت إليها، والتى يأتى على رأسها: أن المجتمع المحلى ببورسعيد قد أعطى، بخصوصيته الاجتماعية والثقافية، مظهراً فريداً لاحتفال شم النسيم. ويشير التجديد المستمر فى أساليب ومظاهر الاحتفال المحلى إلى معنى تطور الظاهرة الفولكلورية والممارسات الشعبية المتصلة بها، وهو ما يتعارض والمفاهيم النظرية لمعنى التطوير التى تأخذ بها بعض الجهات والأجهزة؛ إذ إن الواقع المحلى يثبت أن التطوير الحقيقى ينبع من داخل دائرة الإبداع الشعبى، باعتباره استجابة لتطور مناحى الحياة، وتلبية لضرورات واقعية وموضوعية.

ومن بين النتائج المهمة التى توصلت إليها الباحثة، أيضاً، قولها:

«إن ظهور عادة الاحتفال بعيد شم النسيم، فى مدينة بورسعيد، يمكن اعتباره خروجاً عن السياق العام التاريخى والوظيفى لهذه العادة. فقد ظلت طويلاً محوطة بإطار من المعتقدات تؤدى دوراً حيويًا بالنسبة إلى المجتمعات الزراعية.



مكتبة الفنون الشعبية



الزط

والأصول التاريخية للفجر

تأليف: د. عبادة كحيلة
عرض وتحليل: شمس الدين موسى

صدر، مؤخراً، للباحث وأستاذ التاريخ د. عبادة كحيلة، كتاب جديد، يمثل دراسة، على قدر ملحوظ من الأهمية، عن الفجر أو الزط، كما أسماهم المؤرخون الوسيطون والقدامى. وأهمية الكتاب، بعنوانه «الزط والأصول التاريخية للفجر»، تنبع من ندرة هذه الدراسات فى المكتبة العربية عامة، والأكاديمية خاصة، فضلاً عن أهميتها فى ثقافة القارئ، أو المتخصص فى التاريخ، أو الأنثروبولوجى، أو فى الإبداع الفنى والأدبى.

كتاباً مقدساً يرجعون إليه مثل اليهود، مع اختفاء أى تاريخ مكتوب لهم بأية لغة من اللغات. فمثل هذه الأحوال لم يعتد بها أى تجمع عجربى فى العالم، فهم، فى الاعتبار الأول، يعيشون بطريقة هامشية.

البحث فى الحفريات عن الفجر

جدير بالذكر أن الكتاب يرصد تاريخ ظهور الفجر فى أوروبا، ويحدده بأواسط القرن الرابع عشر الميلادى، عندما انتشر، فجأة، قوم ذو بشرة داكنة اختلفوا فى أساليب حياتهم عن غيرهم، ولم يخل من وجودهم مجتمع أوروبى واحد. وعندما تساءل البعض عن أصل هؤلاء، كانت الإجابة: إنهم مصريون؛ ولذا بدأت تسميتهم الأوروبية جيبس Gypsies وهى التسمية الإنجليزية، ولا تختلف كثيراً عن اليونانية أو

ومنذ البداية، تعرض الباحث للآراء السائدة حول الفجر وتاريخهم، فهل هم جماعة عرقية واحدة فى العالم كله؟ أم أن لكل طائفة منهم مميزاتهم العرقية الخاصة؛ وبذلك لا يرجع أصلهم إلى فرع واحد.

ويؤكد الباحث أن الذى رجح - لأول وهلة - أن أصل الزط أو الفجر فى العالم واحد، هو تشابه طرائق الحياة لديهم فى مراحل وأماكن مختلفة؛ فهم يعيشون بطريقة خاصة، على هوامش التجمعات الحضرية سواء فى المدن أو فى الريف، ولا ينغمسون فى المجتمع المحيط بهم إلا بقدر. كما أنهم يمارسون مهناً متشابهة، ولديهم إحساس خاص قوى ومنتنام بذاتهم، فيترفعون عن غيرهم، ولا يتزاوجون منهم إلا فى الحالات النادرة، فضلاً عن مفرداتهم اللغوية المشتركة الخاصة بهم، والتى لا يفهمها غيرهم، مع عدم امتلاكهم لغة مكتوبة، أو

الفرنسية أو الأسبانية. ولقد ظلت تلك الفكرة هي السائدة عن أصل الغجر في أوروبا لعدة قرون، إلى أن لاحظ طالب لاهوت مجرى، كان يدرس في جامعة «لين»، أن هناك طلاباً ثلاثة قدموا من ساحل ملابار في الهند يتحدثون لغة متشابهة مع لغة مواطنيه من الغجر المجريين، وكان أن قام بعمل إحصاء وتدوين للكلمات المشتركة، فوجد ألف كلمة من كلامهم تتشابه ولغة المجريين. وسرعان ما عرضها على الغجر المجريين، فاكتشف أنهم عرفوا معانيها وتفسيرها بغير صعوبة. ومن هنا، اعتبرت ذلك الاكتشاف هو البداية الأولى لعمليات البحث التي نشطت خلال القرن التاسع عشر، حتى أن هناك جماعة من العلماء ركزوا دراساتهم على أساس أنثروبولوجي؛ فاهتموا بالخصائص التشريحية التي تعنى بمقاييس الجسم والجمجمة على وجه الخصوص. ومن ثم، توصلوا إلى أن غجر البلقان يختلفون عن جيرانهم الأوروبيين، واكتشفوا أن الجينة «ب» لديهم أكبر كثيراً، عما هو موجود لدى الأوروبيين، ويقترب عددها مما هو لدى الهنود، كما أثبتت دراسة علمية أجريت في هارفارد أن فصائل دم الغجر - رغم الاختلاط - تعود في أصلها إلى إقليم البنجاب في الهند، وذلك في وجود تعدد الأعراق والجنسيات والقبائل التي تعيش في الهند. ومن ثم، يرى الباحث أنه لو كان للغجر لغة مكتوبة لكان الأمر أكثر يسراً في البحث عن أصولهم، وأن ما لديهم من تراث لا يخرج عن كونه شفاهياً، لا يطمئن أحد إلى ثباته.

كما يرصد أن تلك الأفكار ظلت غير مستقرة حتى أوائل القرن الحالي؛ حيث اكتشف المستشرق الهولندي «دي خوي»، أن الغجر من أصول أسبوية، وهم ينتمون إلى شعب «الجت»، في الهند وباكستان، معتمداً، في ذلك، على الكثير من الكتابات العربية والفارسية. وكانت أول مظاهر انتشارهم إرسالية من الهنود المغنين ذوي الأصوات الجميلة، طلبها ملك فارس من ملك الهند، وتفرقوا في القرى والضياح بأمر ملك فارس ليحرقوا ويزرعوا ويغنوا للفقراء بغير أجر. وكان أن أكلوا الحيوانات والبذور التي قدمها لهم الملك، وتفرقوا في البلاد، واشتغلوا بالتلصص والخطف، ومختلف الأعمال الهامشية الأخرى، مما يؤكد أن الغجر لم يمتحنوا الزراعة، وفصلوا الرحيل من مكان إلى مكان، دون التوطن في بقعة واحدة. وكان من صفاتهم أنهم سببوا الكثير من المصاعب للدول التي عاشوا فيها، في بلادهم الأصلية، إبان دولة المغول وأثناء الاحتلال الإنجليزي، وفي وجود الدولة الوطنية. ويعتبر الكاتب أن طائفة السيخ في الهند من الجت الذين عاشوا في

السند عازفين عن الزراعة، وراجلين من مكان إلى مكان. ويورد الكاتب قول المؤرخ العربي ابن حوقل عنهم، عندما عاشوا في البطائح بالعراق؛ إذ يقول:

«فيما بين المنصورة ومكران مياه من نهر مهرا - كالبطائح - عليها طوائف من السند يعرفون بالزط، فمن قارب منهم هذا الماء، فهم بأخصاص كأخصاص البربر، وطعامهم السم وطير الماء في جملة ما يتغذون به. ومن بعد من الزط عن الشط في البوادي، فهم كالأكراد يتغذون على الألبان والأجبان وخبز الذرة...».

ويؤكد الكاتب أن ثمة هجرات في زمن قديم لأقوام كانوا وسط الهند، اتجهوا صوب الشمال الغربي. وتشير الدلائل إلى أن من بين هؤلاء من عرفوا باسم «الدوم» الذين اشتهروا في القرن السادس الميلادي، بأنهم ذوو بشرات داكنة، وينتمون إلى أصل وضيع، ويعملون باعتبارهم موسيقيين متجولين. وكانوا قبل هجرتهم يتحدثون بلغة آرية. وهم حفدة «الدوم» في بلاد الهند، ولا يزالون صناعة الحدادة والسلال والتجارة فيها وأشغال المعادن، والبعض منهم موسيقيون ومغنون، ويستند الكاتب، في ذلك، إلى «الكندي»، عند تقسيمه لسكان الهند إلى براهمة وكشتر، وبيش، وشودر، مستبعداً في ذلك الدوم والجنرال؛ لأنهم ليسوا معدودين ويشغلون برزائل الأعمال من تنظيف وخدمة، ويقولون إنهم ولدوا سفاحاً من أب شودر وأم براهمن. وربما الجنرال هم السندالية الذين وصفهم ابن خردذابة والخوارزمي بأنهم أصل اللهو والمجون، وفي نساتهم جمال.

أصل التسمية

ويتوقف عند أصل التسمية، فيحدد أن الغجر عرفوا بالزط، أو الجت، أو اللورية، وهي لفظة مشتقة من الدور، وهي مدينة على نهر مهرا ببلاد السند. ويستند في استنتاجه إلى رأي مينورسكي، وربما تكون اللفظة مشتقة من كلمة لوهوريا الهندية، والتي تعني الحداد. وثمة جماعة غجر أوروبية تدعى لوري. وبذلك، نرى أن مسار الزط أو الغجر أو اللور بدأ من الهند إلى إيران إلى البطائح في العراق، وهي الأماكن التي تنبسط فيها المياه بلا ضابط في مساحات كبيرة؛ حيث تشابهت البيئة مع بيئاتهم الأصلية في السند. والبطائح هي المنطقة الواقعة بين منطقة واسط والبصرة، وهي حافلة بالأسماك، ومناسبة لتربية الجاموس الذي أحضره معهم. كما كانت البيئة ملائمة لممارسة التمرد والشغب أيضاً. وكان

لوجودهم لفترات طويلة أن سمى نهر باسمهم، وانتشر اسمهم علماً على أماكن بين واسط والبصرة. ويؤكد الباحث ذلك بالنهر الذى سمى بنهر «حطى»، إبان ثورة الزنج، ويقع شرقى نجلة، بالقرب من مركز ثورة الزنج.

وتسمية الغجر أو الزط لم ترد فى الكتب العربية بوصفها تسمية واحدة، وإنما كانت تأتى فى سياق تسميتهم بالسيابجة أو الأساورة، وهناك نصوص تجمع ثلاثتهم: الزط والأساورة والسيابجة، وهو ما يعنى القوم ذوى البشرة السوداء. وكانوا يعملون فى حراسة سجن البصرة، أو بيت المال. واشتركوا فى الكثير من الأحداث، وساعدوا العرب فى الفتوحات، فدخل لسند تحت لواء قبائل العرب، وصار الأساورة فى بنى سعد، والزط والسيابجة فى بنى حنظلة. وظهر ذلك فى أبيات شعرية جرير كان يهجو فيها الفرزدق، مستخدماً صفات سيئة معروفة عن الزط والغجر. كما اشتركوا فى القتال والفتن التى نامت بين القواد العرب، وكانوا يناصرون زعيماً على زعيم، أو قائداً على قائد، وقاتلوا مع عثمان بن حنيف، والى المدينة، إلى أن اقتحمها طلحة والزبير والسيدة عائشة. وعادوا بعد ذلك إلى قتال هؤلاء يوم موقعة الجمل، مما أصابهم بالكثير من الاضطهاد والتهجير إلى الأمصار البعيدة، فى عهد الدولة الأموية على تخوم الدولة مع الروم؛ حيث عاشوا وانتقلوا إلى أماكن جديدة أخرى.

ولا يرصد الكاتب أى دور مهم للزط أو الغجر فى الحياة العربية الاجتماعية سوى قيامهم بالعمل بوصفهم سجانين كالسيابجة، ويستدل على ذلك بقول الفرزدق مخاطباً هشام بن عبد الملك:

أبيت تطوف الزط حولى بجلجل

على رقيب منهم كالمحالف

ويرصد الكاتب أن ثمة حاكماً واحداً تولى أمر مصر، وكان من أصل زطى، وهو السرى بن الحكم بن يوسف، الذى تولى مصر مرتين، وعندما مات، عام ٢٠١ هجرية، خلفه ولده.

انتقال الزط إلى أوروبا أو بلاد الروم

كما يرصد الكاتب عام ٨٥٥م، بوصفه العام الفاصل فى تاريخ الزط، عندما اقتحموا عالماً جديداً فى أعقاب إحدى الهجمات الرومية على أطراف الدولة العربية؛ حيث أسر عدد كبير من المسلمين. ويرى أنه كان بين أسرى المسلمين الكثير من الزط الذين أبعدهم الحكام إلى أطراف الدولة وتخومها،

ومن ثم، يستنتج أن الكثير من الأسرى صاروا رقيقاً لدى الروم. وبعد فترة من الزمن، بالتأكيد، لم يعودوا مسلمين، وعاشوا داخل العالم البيزنطى فى أرمينية ما يزيد على المائتى سنة وهو ما يفسر التأثير الأرمينى القوى على لغتهم بعد ذلك.

وأثناء الاضطرابات بين الأتراك والسلاجقة والروم، برزت عوامل كثيرة أدت إلى نزوح الزط إلى الأقسام الغربية من الامبراطورية البيزنطية فى القسطنطينية نفسها، ومنها إلى اليونان؛ حيث بدأ التأثير اليونانى على لغاتهم.

التفسيرات الأوروبية

كما يحدد الباحث أول إشارة إلى وجود هؤلاء الغرياء فى أوروبا، فى النص الكرجى عن حياة القديس جورك الناسك ١٠٦٨م؛ حيث ظهر اسم الغجر اليونانى Adsincani، واشتقت منه بقية الأسماء الخاصة بهم فى أوروبا. والاسم اليونانى مشتق من تسمية متهرطقة تعنى السحر والشعوذة وقراءة الطالع، والسبب فى ذلك هو التشابه فى طرائق حياتهم، وذلك حتى القرن الرابع عشر، عندما ظهرُوا فى وسط أوروبا وغربها؛ حيث سادت التسمية الحالية والمشتقة من اسم مصر، لأنهم كانوا يدعون - حين يسألهم الأوروبيون عن أصلهم - أنهم مصريون. ولأقوى هذا - كما يرى الباحث - قبولاً لدى الأوروبيين الذين كان يرتبط اسم مصر فى أذهانهم بالسحر والخرافة اللتين هما من مهن الغجر. وقد ربط البعض ظهور الغجر فى أوروبا بالغزوات التى قام بها كل من السلطان الغزنوى، وتيمورلنك للهند، وهجومهما على الجت؛ حيث هجر هؤلاء الغجر بلادهم متجهين شمالاً إلى شرق أوروبا، وبعد ذلك إلى غربها.

ونرى أن الكاتب قد لاحظ فى دراسته عن الغجر، شرقاً وغرباً، نوعاً من التشابه بينهم وبين جماعات أخرى كالجماعة التى ظهرت إبان القرن الثالث الهجرى، فى بلاد الإسلام وعرفت بالمكديين؛ أى جماعة السائلين، فالكد هو الإلحاح فى الطلب. كما أن التكدية ليست السؤال والإلحاح فى الطلب؛ بل إنها تشمل عملية الاحتيال بأية وسيلة للوصول إلى المال. وكذلك، توجد جماعات أخرى تتشابه وجماعة الزط أو الغجر، مثل صعاليك الجبل، والزواقل، ومردة الأعراب، وزط الآجام، ولصوص القفص، والقيقانية، والقطرية، وارتبط ذكر تلك الجماعات، عند الجاحظ، بذكر الزط؛ أى أنهم فرق أو جماعات من الغجر، وادعى البعض أنهم من سلالة ملوك فارس، وأن الزمان انحدر بهم، وكانوا يلجأون إلى مختلف الحيل، حتى أصبح هناك ما يسمى علم



الوالى، وهداية الناهيين، والتسول، وكسح الأفنية، وتجريس المذنبين، والنداء لتوصيل أوامر الحاكم، وسلخ جلود الحيوانات، وتجارة الحشيش والنيلة، وأن هؤلاء من الفجر الساسانيين الذين هم أخلاط من الفجر المختلفين.

والخلاصة، أنه بمتابعة أجزاء الدراسة يتضح للقارئ أنها جاءت نتيجة لبحث دائب فى كتب المؤرخين فى عصر مختلفة، حول ما ورد لديهم عن موضوع الفجر أو الزط، مما جعل البحث يأتى شاملاً بدرجة ملحوظة. مما أكد الكثير من التكهّنات القديمة، باعتبار أن الفجر فى العالم يرجع أصلهم إلى جماعة عرقية واحدة، رحلت من قبائل الجت التى كانت تعيش فى السند. وقد تمكن الباحثون فى عصور قريبة من التدليل على هذا الأصل عبر سبيلين: تمثل الأول فى دراسة المفردات اللغوية، وتمثل الثانى فى دراسة الخصائص الطبيعية والجينية. وقد بدأت طلائعهم الأولى فى الهجرة، منذ القرن الخامس الميلادى، واستقروا فى أجزاء من الهضبة الإيرانية وبلاد العراق؛ حيث تعرف عليهم العرب قبل الإسلام. وكان أول ظهور لهم مع الفتوحات الإسلامية فى العراق؛ حيث دخلوا مع قبائل عربية كقبيلة تميم، ولما أثاره من الفتن مع بنى أمية، فكان جزاؤهم الترحيل والهجرة إلى تخوم الدولة، وكان أن أسر منهم من أسر، وهاجر من هاجر إلى البلدان الأوروبية، مما شكل أصول الفجر الأوروبيين.

والكتاب، بصورة عامة، من الكتب المتميزة فى موضوع الفجر، لما بذل فى الدراسة من جهد علمى وبحثى يليق بمثل تلك الدراسات التى تسد جوانب عدة، عند دراسة الأقليات العرقية فى العالم العربى.

الحيل الساسانية. ومعظم الساسانيين من الزطى؛ والزطى هو المتلصص.

تسمية الفجر

ومن الجهود التى بذلها عبادة كحيلة متابعته للتسميات المتعددة للزط، التى أصبحت كلمة الفجر هى المسمى العام لهم فى البلاد العربية، فى مقابل التسمية الأوروبية Gypsies، فضلاً عن التسميات العديدة التى تداولها الناس مثل الكاولية فى العراق، والنور فى الشام، والحلب فى مصر والسودان. كما يرى أن تسمية الفجر تسمية حديثة للغاية؛ فهى لا توجد فى كتب التاريخ القديمة أو الوسيطة، كما لا ترد عند الجبرتي، وأنه لم يجتمع فى كلمة عربية حرف الغين بجوار حرف الجيم، وهذه الكلمة التى تعنى الخشونة والرداءة لا تطلق إلا على السفلة من الناس، وترجع إلى الكلمة التركية «كوجر»، والتى تعنى الرجل أو المهاجرين.

ولقد انتشرت كلمة الفجر، فى مصر، بعد انتصار الأتراك على الروم فى نهاية القرن السابع عشر فى بلدة مولداقيا فى أوروبا، وموقعها رومانيا الحالية؛ حيث وفدت إلى مصر جماعة منهم؛ ذلك ما يفسر التشابه بين لغة الفجر فى مصر، ولغة الفجر الأوروبيين. وبعد ذلك صار لهذه الكلمة حضورها الشعبى فى مصر، وبدأت تتخذ طريقها فى الكتابات المختلفة.

ويستطيع الباحث فى نهاية بحثه أن يربط بين بابات ابن دانيال، الذى أتى إلى مصر من الموصل فى العراق، فى ملاعبه «خيال الظل»، والمشاعلية الذين كانوا يمتنون حراسة

ببايو جرافيا التراث الشعبى قوائم الألب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨ (٥)

د. إبراهيم أحمد شعلان

الموجودة منها ١، ٢ - طبع حروف - المطبعة
الكاثوليكية ١٨٨٨ م.

كتبخانة / فنون متنوعة
ألف ليلة وليلة.

- نسخة أربعة أجزاء - طبع حروف - بلاق ١٢٨٠ هـ،
صححها الشيخ محمد عبدالرحمن الشهير بقطه العدوى
١٢٨١ هـ.

- جزء ثان من نسخة أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الوهبية ١٢٩٧ هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٢ هـ.

- نسخة أخرى فى مجلدين كالسابقة.

- نسخة أخرى فى أربعة مجلدات.

- نسختان أخريان كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الوهبية ١٢٩٧ هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة عثمان عبدالرازق

١٣٠٢ هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

كتبخانة / فنون متنوعة

الكشكول: بهاء الدين العاملى، ولد ٩٥٣ هـ، ت ١٠٣١ هـ.

- نسخة كتبت ١١٦٤ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة طبع حروف بلاق ١٢٨٨ هـ.

- نسخة أخرى طبع محمد مصطفى ١٣٠٢ هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٢ هـ،
بها مشها كتاب أدب الدنيا للماوردي ت ٤٥٠.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف بلاق ١٢٨٨ هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الميمنية ١٣٠٥ هـ،
بها مشها كتاب أرب الدنيا والدين.

- نسخة أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى كتبت ١٠٦٠ هـ.

كتبخانة / فنون متنوعة

تهذيب ألف ليلة وليلة.

لأحد الآباء اليسوعيين، أنطوان صالحانى.

- نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٦هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

القول المصان عن البهتان فى غرق فرعون وما كان عليه من الطغيان.

أبو الفيض عبد الرحمن بن يوسف الشافعى الأجهورى من علماء آخر القرن الحادى عشر. مرتبة على ثلاثة أبواب وخاتمة.

- نسخة فى مجلد.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة المقدم على الزبيق.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٤هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة مسرور التاجر مع معشوقته زين المواسف.

- نسخة طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة مدينة النحاس وذكر خبر القماقم السلیمانیة التى جعلت سجناً لبعض مرده الجن على عهد نبى الله سليمان بن داوود.

- نسخة طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان مع السيدة بدور بنت الملك الغيور.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة عجيب وغريب.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٤هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة سعد اليتيم.

- طبع حجر.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة دليلة المحالة وينتها زينب النصابة وأخيها زريق السماك مع المقدم أحمد الدنف والمقدم حسن شومان وعلى الزبيق المصرى.

- نسخة طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة حسن الصائغ البصرى.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٤هـ، وبها مشها حكايات.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة تودد الجارية.

- نسخة طبع حروف بمطبعة شرف ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة / فنون متنوعة

قصة التاجر على نور الدين وما جرى له مع مريم الزنارية.

- طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٤ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

كتبخانة / فنون متنوعة

زهر الكمام فى قصة يوسف الصديق عليه السلام.

- عمر بن إبراهيم الأنصارى الأوسى.

- نسخة فى مجلد كتبت ١٠١٥ هـ.

كتبخانة / فنون متنوعة

رسالة حى بن يقظان.

استخلصها الإمام أبو جعفر بن طفيل من ألفاظ الرئيس ابن سينا - هكذا فى الكتاب، وفى كشف الظنون وابن خلكان أن مؤلفها ابن سينا.

- نسختان طبع حروف - مطبعة الوطن ١٢٩٩ هـ.

- نسختان طبع حروف - مطبعة وادى النيل ١٢٩٩ هـ.

- ثلاث نسخ طبع حروف - مطبعة الوطن ١٢٩٩ هـ.

- ثلاث نسخ طبع حروف - وادى النيل ١٢٩٩ هـ.

- نسخة أخرى معها شرحها بأسفل الصحائف وهى فى مجلد طبع ليدن ١٨٨٩ م.

ت/ قصص / طبع محمد شاهين ١٢٨٦ هـ

سيرة عنتر بن شداد العيسى، وهى السيرة الحجازية.

نسبت للأصمعى.

ت/ قصص / خ ١٣٠٥ هـ

سيرة الظاهر بيبرس.

- الموجود منها خمسة أجزاء فى أربعة مجلدات الثانى والرابع والسابع والثانى عشر والثالث عشر فى مجلد.

ت/ قصص / طبع مصر

سيرة الظاهر بيبرس مكتوب عليها ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان.

وهى مختصرة.

ت/ قصص / طبع مصر ١٣٢٧ هـ

سيرة الظاهر بيبرس.

رواية الدينارى والدويدارى وأمير الجيوش المشهور بكانم السر، وفى ص ٢٤ ج ٤٧ موت الظاهر بيبرس وولاية ابنه السعيد ثم ذكر من تولى بعده على مصر من السلاطين وولاية الدولة العثمانية، والأسرة المحمدية العلوية إلى الخديوى عباس باشا الثانى ألحقها الطابع بالقصة.

**

ت/ قصص / بولاق ١٢٩٤ هـ

سيرة سيف بن ذى يزن ملك اليمن رواية أبى المعالى.

ت/ قصص / خ

سيرة سيف بن ذى يزن.

- الجزء الأول.

ت/ قصص

السيرة الحجازية المعروفة بسيرة عنتر بن شداد العيسى.

نسبت للأصمعى.

ت/ قصص / خ مغربى ١٢٧٦ هـ

سيرة البطال أبى محمد وهى المعروفة بسيرة المجاهدين وهى التى طبعت بمصر باسم سيرة الأميرة ذات الهممة.

- الموجود الجزء الثانى.

ت/ قصص / طبع مصر

سيرة الأميرة ذات الهممة وولدها الأمير عبدالوهاب والأمير أبى محمد البطال وعقبة شيخ الضلال وشو مدرس المحتال.

ت/ قصص/ طبع الخيرية ١٣٠٨ هـ

رحلة الحاج بابا الأصبهاني داخل البلاد الفارسية، وتعرف باللطائف الأصبهانية و المنن التوفيقية، ترجمها عن الإنجليزية محمد لطفى أفندى.

ت/ قصص/ طبع بيروت ١٨٧٥ م

الرحلة الجديدة فى المركبة الهوائية.
ترجمها عن الفرنسية الفاضل يوسف إلياس سركريس.

ت/ قصص/ طبع مصر

ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان وتعرف بسيرة الظاهر بيبرس، وهى مختصرة.

ت/ قصص/ بيروت ١٨٨٢ م

مناجاة البلغاء فى مسامرة الببغاء لسليم أفندى باز ١٩٢٠، وهو ترجمة طوطى نامة من التركية إلى العربية.

ت/ قصص/ طبع أوروبا ١٨٤١ م

منتخبات من سيرة عنتره بن شداد العيسى.

- انتخبها الأستاذ Causin de Perceval.

- والموجود منها إلى ص ٢٠٤، ولعلها لم يتم طبعها.

ت/ قصص/ كلكتا ١٨٨١ م

منتخب ألف ليلة وليلة للماجور جاريث H. S. Jarrett.

- انتخب فيه ١٦ حكاية من حكاياتها وقد فصلت بفهرس بأول نسخة.

ت/ قصص/ خ

مجموع قصص قديمة بعضها من ألف ليلة وليلة ومعها حكايات أدبية.

ت/ قصص/ أوروبا

قصة علاء الدين والقنديل المسحور، وهى من حكايات ألف ليلة وليلة التى لا توجد فى نسخها المطبوعة.

ت/ قصص/ أسيوط

قصة سهراب ورستم، ومبناها على أب يقتل ابنه بعدما يتقاتلان، ولا يعرف الواحد منهما الآخر، وأهلها فى الشاهنامه الفارسية ثم اقتبسها ماشيو ارتلد ونظمها شمرًا باللغة الإنجليزية ثم ترجمها إلى العربية الفاضل زكى رزق عبد النور بأسيوط.

ت/ قصص/ باريس ١٨٥٦ م

قصة دليلة المحتالة مع أحمد الدنف وابن أخيه حسن شومان وهى من حكايات ألف ليلة وليلة نشرها مفر. الأستاذ شربونو M. Charbonneau.

ت/ قصص/ خ مغربى

قصة تودد الجارية وهى من حكايات ألف ليلة وليلة يليها فى ص ١٠١ قصة القرطبي مع زهرة الأزهار بنت ملك بغداد.

ت/ قصص/ طبع باريس ١٨٤٦ هـ

قصة أنيس الجليس وهى من حكايات ألف ليلة وليلة ومعها ترجمتها إلى الفرنسية للأستاذ كزمرسكى.

ت/ قصص/ خ ١٢٥٠ هـ

قصة الإسكندر بن داراب، وهو ذو القرنين لأبى إسحاق ابن مفرج الصولى، وفى بعض النسخ الصورى.
- نسخة أخرى مخطوطة برقم ٢٣.

ت/ قصص/ طبع المحروسة ١٢٩٩ هـ

علم الدين الوزير الفاضل على مبارك باشا وزير المعارف المصرية ١٣١١ هـ جعله مسامرات مخترة بين نبيخ اسمه علم الدين وسائح إنجليزى ضمنها فنونامن وصف الحالة

الاجتماعية والعادات بمصر ووصف بعض المخترعات الحديثة من بخارية وغير ذلك من الفوائد الجمّة.

ت/ قصص/ طبع نيويورك ١٩٠٤م

طولة العمر في حديث أبي يوسف ونمر.

- بقلم شكرى أفندى الحوزى، وهو شبه قصة فيها حديث بالعامية.

ت/ قصص/ استانبول ١٢٧٠هـ

طوطى نامة باللغة التركية، وأصله بالفارسية فترجمه بعض علماء الروم للسلطان سليمان العثماني وقيل لبازيد.

وهي حكايات حكيتها ببغاء لقمر السكر في غياب زوجها صاعد فألقتها بها عن رجل عشقها حتى عاد زوجها من سفره.

- نسخة أخرى برقم ٣١ ط بولاق ١٢٥٤هـ.

ت/ قصص/ بيروت ١٩٢١م

طرائف فكاهات في أربع حكايات. استخرجها الأب أنطون صالحاني اليسوعي من مجموع قصص مخطوط في الخزانة اليسوعية ببيروت. وفي آخر النسخة صفحة شمسية منقولة من أصل المجموع، وهي خبر حيقار الحكيم وزير سنحاريب الملك وندان ابن أخته، وخبر الملك آزاربخت مع العشرة الوزراء وابن الملك. وحكاية الرجل الخواجا مع المرأة العجوز وحكاية العصفور والفخ والصيد.

ت/ قصص/ فيينا ١٨٧٦م

زواج هانم أم الكوكب المنير في حب ابنة الأمير.

- مترجمة عن الإفرنجية باللغة العامية.

ت/ قصص/ طبع مصر

رواية دماريست مع ملكة مصر- تاريخية أثرية مصر

ملوكية.

- بقلم: محمود كامل فريد.

ت/ قصص/ استانبول ١٢٦٨هـ

خنجرلى، حكاية غريبة سى، وهي قصة بالتركية فى مقدمتها أنها وقعت فى مدة السلطان مراد العثمانى فاتح بغداد لشاب اسمه سليمان بك مع خنجرلى خاتم باستانبول، وهي مزينة بالرسوم.

ت/ قصص/ خ

حكاية شابور جلبى باللغة التركية.

ت/ قصص/ ليدن ١٨٨٣م

حكاية باسم الحداد مع هارون الرشيد باللغة العامية المصرية ويبلغها فى ص ٤٥ نسخة أخرى منها باللغة العامية السورية ثم ترجمة هذه الحكاية إلى الفرنسية لناشرها الكونت كرولندبرج بعد أن قابلها على ثلاث نسخ موجودة بليدن وغوطة والقاهرة (Carlo de Landberg).

ت/ قصص/ ليبسك ١٩٠٢هـ

حديث السول والشمول وهو من حكايات ألف ليلة وليلة التى لا توجد فى النسخة المطبوعة.

عثر عليها الأستاذ سيبولد، والحديث ناقص من أوله (C.F. Seybold).

ت/ قصص/ طبع روما ١٩٢٧م

ترجمة عم متولى إلى الإيطالية للأستاذ ناليتو.

ت/ قصص/ بيروت ١٨٨٢م

ترجمة طوطى نامة من التركية إلى العربية ويسمى مناجاة البلغاء فى مسامرة الببغاء، والمترجم سليم أفندى باز ١٩٢٠م.

ت/ قصص/ باريس

ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية للأستاذ ماردروس J. C. Mardrus، وهي فى قطع كبير ومزينة بالصور الملونة المنقولة من نسخها المخطوطة الفارسية والهندية وقد طرزت

كل صفحة بنقوش وألوان تخالف غيرها وتعد النسخة من آيات الإبداع في الطبع.

ت/ قصص/ طبع كلكتا ١٨١٨ م

ألف ليلة وليلة.

الموجود منه المجلد الثاني وبه خرم ذهب فيه ورقتان من ص ٤٢٣ - ٤٢٦ ويحتوي هذا المجلد على مائة ليلة وبه أخبار السندباد، ويتددى من الليلة الواحدة بعد المائة.

ت/ قصص/ الهلال ١٩٠١ - ١٩٠٤ م

ألف ليلة وليلة.

مزين بالصور لجورجي زيدان بك - صاحب مجلة الهلال عول فيها على طبعة مصر بعد أن نقحها وجردها مما لا يليق بنشره.

ت/ قصص/ طبع حجر/ بمباي بالهند ١٢٩٧ - ١٣٠٠ هـ

ألف ليلة وليلة.

قوبل على أصل مخطوط وعلى نسختين طبع مصر وكلكتا فجاءت أصح من غيرها على ما يقول مصححها في آخرها.

ت/ قصص/ ١- بيروت ١٩١٤ م

٢- بيروت ١٨٨٩، ٣، ٤، ٥ بيروت ١٩٠٩

ألف ليلة وليلة

صححه وهذبه الأب أنطون صالحاني اليسوعي وجردها من كل ما يقدح الآداب وصدرها بمقدمة تكلم فيها عن هذا الكتاب وأصله.

ت/ قصص/ ط ثانية بولاق ١٢٧٩ هـ

ألف ليلة وليلة.

صححه الشيخ محمد قطه العدوي ١٢٨١ هـ وأبقاها على ما في الطبعة الأولى فلم يغير إلا في النزر اليسير لغرض تصحيح وزن شعرى أونحوى.

ت/ قصص/ طبع حجر بالهند ١٣٠٧ هـ

ألف ليلة وليلة باللغة الفارسية مزين بالصور ولكن صورها غير متقنة وقد طبعت بقطع كبير في جزئين مجلد واحد.

ت/ قصص/ الطبعة الأولى ببولاق ١٢٥١ هـ

ألف ليلة وليلة.

صححه الشيخ عبدالرحمن الصفتي الشرقاوى من علماء القرن ١٣، وقد هذب عبارتها كما قال في آخرها: «بتصحيح أبداع من بديع التأليف وأحسن اختراعا من سابق التصنيف حائداً عن ركاسة الغلطات السخيفة معرضاً عن استهجان المعانى الكثيفة» وهى عبارة تدل على أنه غير فيها وبدل كما يشاع، ويقال إنه أدخل فيها أشعاراً لم تكن فى نسخة الأصل.

ت/ قصص

إسعاف الإسعاد بما حصل لشابور العواد.

- حسين حسنى باشا.

- ترجم فيه حكاية شابور چلبى إلى العربية وزينها بالصور، يليه حكاية شابور چلبى المذكورة بالتركية طبع بولاق ١٢٩٣ هـ ومزينة بالصور أيضاً.

ت/ أدب/ خ

مقامات ابن القواس وهى رياض الأزهار ونسيم الأسمار.

وهى مقامات بها أزجال ومجون ألّفت لشهاب الدين أحمد ابن الجمالى أقوش الناصرى.

ت/ أدب/ خ

مجموع حكايات بها خروم يليها نبذ أدبية مخرومة أيضاً.

ت/ أدب/ طبع مصر ١٨٨٦ م

مجموع حكايات عامية جمع البكباشى جرين الإنجليزى فى القرن ١٤ هـ.

ت / أدب / طبع بيروت ١٨٨٠ م

مائة حكاية قصيرة لإفادة الطلبة الأصغر.

- تأليف كريستوفر شמיד وترجمة ميخائيل فرنسيس
المسابكي الماروني.

ت / أدب / خ ١٠٩٦ هـ

المقامات الجلالية الصفدية وهي مقامات ثلاثون تغلب
عليها اللغة العامية للشيخ حسن بن أبي محمد العباسي، كان
موجوداً ٦٨٥ هـ، وبها رسوم.

ت / مجاميع / طبع

مجموعة بها سبعة كتب جلدت معاً.

١- الروض الزاهر في إنباس الخواطر وهي قصة اللص
والقاضي وبعدها ص ١١ حقيقة قصة الملك سيف، وص ٢١
قصة جراب الكردي طبع بيروت ١٨٦٥ م.

٢- القول النفيس في تغليس إبليس للشيخ الأكبر - طبع
مصر ١٢٧٧ هـ.

٣- تسلية العيلة في بعض حكايات من ألف ليلة وليلة -
طبع منه الأول بالمطبعة الشرفية ببغداد ١٨٦٤ م.

ت / مجاميع / تصوير شمسى بالقاهرة ١٣٤٥ هـ

مجموعة بها ١٢ رسالة للعلامة محمد بن طولون ونقلت
من خطه

١- كمال المروءة في جمال الفتوة.

٢- بسط سامع المسامر في أخبار مجنون بنى عامر.

مخطوطات

شرح قصة المعراج للأجهوري.

عبد الله نوار الأدفيني.

وهو شرح على قصة المعراج المسماه: الآيات الباهرة في
معراج سيد الدنيا والآخرة.

- نسخة بقلم معتاد ١٢٦٦ هـ في ٣٤ ورقة.

مخطوطات

نفائس العرائس (وهي المعروفة بقصص الأنبياء).

أبى إسحاق أحمد محمد بن إبراهيم الثعلبي ت ٤٢٧ هـ.

- نسخة بقلم معتاد ١٢٢٠ هـ في ١٤٧، ٣ ورقة.

مخطوطات

ألف ليلة وليلة.

مجموع حكايات شرقية وضعت للتسلية والتهديب
والثقف بما اشتملت عليه من الحكم والنصائح وال نوادر وأنواع
الأخبار والقصص ومختلف العبر.

- نسخة في أربعة مجلدات بقلم معتاد تمت كتابته في
١٢٢٤ هـ في ٤٢٧، ٣٤٣، ٣٤٢، ٣٥٩ ورقة.

- جزء آخر منها ناقص من الأول والآخر في مجلد
مخطوط بقلم معتاد واضح في ٣٩٩ صفحة.

مخطوطات

حكاية تميم بن حبيب الداري وزوجته.

- نسخة مخطوطة بقلم معتاد ١٢٨٢ هـ (ضمن مجموعة
٥١ - ٥٨).

مخطوطات

سيرة عنتر بن شداد العبسي وتعرف بالسيرة الحجازية.

قصة أدبية تاريخية تضمنت كثيراً من الأشعار والأخبار.

- نسخة من خمسة وثلاثين جزءاً في خمسة وثلاثين
مجلداً بقلم معتاد كتبت ١٢٨٩ هـ، ببعض أجزائها أثر رطوبة
وتلويث وترقيق وتقطيع.

مخطوطات

إنسان العيون في سيرة الأمين والمأمون.

وتعرف بالسيرة الحلبية.

نور الدين على بن إبراهيم بن أحمد بن علي الحلبي
القاهري الشافعي ١٠٤٤ هـ.

- نسخة بقلم معتاد ١١٨٢ هـ ومجدولة بمداد أحمر، وبأوراقها رشح في ٢٧٥ ورقة.

مخطوطات

مختصر الإسراء في معراج النبي المختار.

يوسف الحنفى الدمياطى الصياد.

- نسخة بقلم معتاد بها نقص من الآخر مجدولة بمداد أحمر في ٣ ورقات.

قوله / علم هينة

رسالة في معنى قوله (ص) لعبد الله الزهرة.

(إحدى الخنس الخمس التى أهلكت الملكين هاروت وماروت).

- لم يعلم مؤلفها.

- ضمنها ماورد فيها من الأخبار والآثار والقصص والحكايات.

- ضمن مجموعة كتبت ١١٠٥ هـ في ٣٥٦ ورقة.

قوله

الأوج في خبر عوج.

جلال الدين السيوطى.

يتضمن الجواب عن السؤال الذى ورد عليه من الشام فى أن عوج بن عنق هل كان له وجود فى الخارج أم لا، وإذا كان فهل بقى إلى زمن موسى أم لا، ومتى هلك.

- ضمن مجموعة فى مجلد، مخطوطة كتبت ١١٠٥ هـ فى ٣٥٦ ورقة.

أزهر/ د ٦

قصصنا الشعبى.

د/ فؤاد حسنين على.

ضمنه الكلام على القصة وتكوينها والقصص الشعبى والمسرحى والقصص الإسلامى.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٤٧ فى ١٨٢ ص.

أزهر/ د ٦

ألف ليلة وليلة.

وهو كتاب يتضمن فنوناً من النوادر والآثار وأنواع الحكايات والأخبار ومختلف الحكم والفوائد.

- نسخة فى أربعة مجلدات طبع السعدية بالقاهرة ١٣٥٧ هـ ومع كل جزء فهرس وصور لبعض المشاهد.

أزهر/ د ٦

السمير المذهب.

على فكرى.

ضمنه مجموعة من القصص التهذيبية والحكايات الخلقية والأمثال الأدبية ألفه ١٩٣٥ م.

- نسخة أربعة أجزاء فى مجلد طبع القاهرة.

فهرس عام

فتوح البهنسا.

- وهى قصة أخرى غير المتقدمة لم يعلم مؤلفها.

- قصة خرافية من القصص التى يقصد بها التسلى فى المجالس العامة.

- مخطوط بقلم معتاد كتبت ١٢٦٩ هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١١٦٠ هـ.

فهرس عام/ مطبوع

قصة السيدة خديجة بنت خويلد وزواجها بالنبي (ص).

أبو الحسن أحمد بن عبد الله بن محمد البكرى الصديقى المتوفى فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى.

- سيرة غريبة تتضمن سيرة زواج النبي (ص) بالسيدة خديجة وما ورد فى فضلها من الأخبار والأشعار.

- مخطوطة بها ترقيع وتقطيع وأثر عرق.

فهرس عام/ مطبوع

قصة حياة النفوس مع أردشير بن الملك.

- لم يعلم جامعها، ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الحمال وما جرى له من غرائب الأحوال.

- لم يعلم مؤلفها، طبع الشرفية ١٣٠٣ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة حسن الصائغ البصرى وما اتفق له مع الأعجمى وأخوته السبع بنات وما وقع له فى جزائر وراق الواق من شأن زوجته، لم يعلم مؤلفها.

- قصة عجبية وسيرة غريبة فكاهية طبع المطبعة العلمية بالقاهرة ١٣١٢ هـ.

- ٢٣ نسخة أخرى طبعت مختلفة، منها نسخة طبع العثمانية بالقاهرة ١٣٠٤ هـ بهامشها حكاية لبعض الظرفاء منقول من كتاب «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف» للشيخ يوسف الشربيني، وحكاية أخرى لبعض الكذابين مأخوذة من كتاب «روائع العطر بما يشرح الخواطر» للشيخ عبدالمعطى بن سالم بن عمر الشايبى من علماء القرن الحادى عشر الهجرى صاحب «كتاب التحفة الوردية فى شرح القصيدة الزينية».

فهرس عام/ مطبوع

قصة حسن البصرى وما جرى له من العجائب والغرائب.

- لم يعلم جامعها.

- مخطوطة بقلم مغربى كتبت ١٢٠٧ هـ ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الحجاج والغلام.

- لم يعلم جامعها.

- حكاية أدبية فكاهية دار الحديث فيها على سبيل المطارحة بين الحجاج وشاب حديث السن.

- مخطوطة بقلم مغربى كتبت ١١٧٧ هـ ضمن مجموعة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة الحارث بن الملك زهير وما جرى له مع لبنى بنت المعتمد بن أبى بكر.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة أدبية تاريخية حماسية غرامية موشحة بكثير من أشعار عنتر بن شداد العيسى وغيره من فرسان العرب.

طبع فينا ١٨٧٣ م ومعها مقدمة وملاحظات ومرادفات لهذه الملاحظات باللغة العربية للدكتور ك. العضو بالأكاديمية الشرقية بقيتنا.

فهرس عام/ مطبوع

قصة جودر الصياد.

- منقولة من كتاب ألف ليلة وليلة.

- طبع الجزائر ١٨٨٤ م ومعها مقدمة وملاحظات باللغة الفرنسية للمسوي واهوداس.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

قصة تودد الجارية وما جرى لها مع العلماء فى حضرة أمير المؤمنين هارون الرشيد الخليفة العباسى، وهى منقولة من كتاب «نظم السلوك فى مسامرة الملوك» لأبى بكر محمد بن عيسى بن اللبانة اللخمى الأندلسى ت ٥٠٧ هـ.

قصة أدبية علمية فكاهية موشحة بكثير من أخبار وأشعار مأخوذة من الفنون الشرعية الأدبية. طبع الشرفية بالقاهرة.

- ٢٢ نسخة أخرى طبعت مختلفة منها خمس مخطوطات إحداها كتبت ١١٣٢ هـ، والثانية ١٢٤٣ هـ، الثالثة ضمن مجموعة كتبت ١١٤١ هـ، والرابعة كتبت ١١٧٣ هـ، والخامسة ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى.

فهرس عام/ مطبوع

قصة تميم الدارى الصحابى الجليل وما جرى له مع الجان وغيرهم.

- لم يعلم جامعها.

- رواية أبى صالح عن عبد الله بن عباس رضى الله عنه.

- قصة أدبية أخلاقية وعظيمة جمعها مؤلفها مما ورد في القرآن الكريم والأخبار النبوية مما ورد في ذكر أهل الكهف.

- مخطوطة بها ترفيع وتقطيع وأكل أرضه وأثر عرق.

- نسختان أخريان.

فهرس عام / مطبوع

قصة أنس الوجود مع معشوقته الورد في الأكمام وهي منظومة باللغة العامية.

- لم يعلم ناظمها.

أولها:

يا قلب كرر في مليح الملاح

إلى ضيا خدوا كما فجر لاح

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٨٧ هـ.

- ست نسخ طباعات مختلفة إحداها ضمن مجموعة طبع باريس ١٨٣٨ م، عليها ملاحظات باللغة اللاتينية للمسieur يوسف همبر.

فهرس عام / مطبوع

قصة أغاثوس البطل الشرقى.

- لم يعلم مؤلفها.

حل مرة تنين هائل مهلك بإحدى البلدان وعاث فيها بفساده... إلخ.

- طبع النيل المسيحية، القاهرة ١٩٢٦ م.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

قصة الألفاظ الحسان فيما جرى لأبى زيد الهلالي مع مشرف العريان.

- تأليف : نجد بن هشام.

- قصة عجيبة موشحة بكثير من الأخبار والأشعار.

- طبعة حجر بالقاهرة.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

قصة التاجر على نور الدين المصرى وما جرى له مع جاريته مريم الزنارية بنت ملك إفرنجة وما فيها من العجائب.

- لم يعلم جامعها.

- قصة بهية موشحة بكثير من الأشعار.

- طبع القاهرة ١٣٠٤ هـ.

- عشر نسخ طباعات مختلفة.

فهرس عام / مطبوع

قصة بنى هلال.

- لم يعلم جامعها.

- حكاية ظريفة وسيرة عجيبة تتضمن قصة الملك سرحان موشحة بكثير من الأشعار.

- مخطوطة بقلم معتاد.

فهرس عام / مطبوع

قصة بكر وتغلب ابنى وائل بن قاسط.

- رواية محمد بن إسحاق المطلبى.

فهرس عام / مطبوع

قصة بدر النعام ابنة الملك صادر مع محبوبها جبر المزيدي.

- الشيخ إبراهيم بن يوسف صادرائى.

- قصة عجيبة وسيرة غريبة موشحة بكثير من الأشعار في أخبار بنى هلال.

- طبع الأسكندرية ١٢٩١ هـ.

- نسختان أخريان.

فهرس عام / مطبوع

قصة أهل الكهف وما جرى لهم مع الملك دقيانوس والراعى والكلب.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٦ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

قصة إدريس الغواص، لم يعلم مؤلفها.

قصة عجية وسيرة غريبة مرتبة على خمسة فصول
كافية أخلاقية.

الأول: مياه الخليج . الثاني: مياه الميناء.

الثالث: مياه الأوقيانوس . الرابع: الغوصة الأخيرة.

الخامس: الصيف الغريب.

- طبع النيل المسيحية بالقاهرة.

- نسختان أخريان.

فهرس عام / مطبوع

قصة أبي على الحسين بن عبد الله بن سينا المعروف
بالشيخ الرئيس ت ٤٢٨ هـ مع شقيقه أبي الحارث.

- ترجمها من التركية إلى العربية مراد أفندى مختار كان
موجوداً ١٣٠٧ هـ.

- تشتمل على ما حصل منهما من نوادر وعجائب
وغرائب فكاهية ولطائف متنوعة.

- طبع الشرفية ١٣٠٥ هـ.

- ثلاث نسخ أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

فتوح اليمن وتعرف بقصة رأس الغول.

- منسوب للعلامة أبي الحسين أحمد بن محمد البكري
الصادقي، توفي في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري.

- قصة تاريخية قصصية من القصص التي يقصد بها
التسلية في المجالس العامة.

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٢٩٩ هـ.

- توجد ١٥ نسخة أخرى طبعت مختلفة إحداها مخطوطة

كتبت ١٢٢٨ هـ.

فهرس عام / مطبوع

فتوح البهنسا.

وهي قصة أخرى غير المتقدمة، لم يعلم مؤلفها.

قصة خرافية من القصص التي يقصد بها التسلية في
المجالس العامة.

- مخطوطة كتبت ١٢٦٩ هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١١٦٠ هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١٠٧٩ هـ.

فهرس عام / مطبوع

فتوح البهنسا وما وقع فيها من عجائب الأخبار وغرائب
الأنباء على أيدي الصحابة والشهداء وأكابر السادة من ذوى
الآراء.

- تأليف: محمد بن محمد المعز.

- طبع القاهرة ١٢٧٨ هـ.

- عشر نسخ مختلفة الطبعت إحداها مخطوطة كتبت
١٢٠٦ هـ.

فهرس عام / مطبوع

عنوان التوفيق في قصة يوسف الصديق عليه السلام.

- وهبة تادرس.

- قصة أدبية تاريخية في ملخص قصة سيدنا يوسف
الصديق عليه السلام مع أخوته، انتخبها من قصص الأنبياء
وأفرغها في قالب من صياغة التمثيل ورتبها على مقدمة
وثماني مقامات وخاتمة وفصول.

- طبع القاهرة ١٣٠٢ هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

عرائس المجالس في قصص الأنبياء عليهم الصلاة
والسلام.

- أبو إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعالبي
النيسابوري ٤٢٧ هـ.

ضمنها كثيراً من أخبار الأنبياء وغيرهم من الأصفياء،
رتبها على جملة مجالس مشتملة على أبواب.

- طبع القاهرة ١٣٠١ هـ.

- يوجد منها ١٥ نسخة أخرى طبعت مختلفة.

فهرس عام / مطبوع

العرائس.

وهي المشهورة بقصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام،
وتسمى أيضاً «نفائس العرائس»، لأبي الحسن محمد بن عبد الله
الكسائي.

- رتبها على جملة أحاديث وحكايات.

- مخطوطة بقلم معتاد كتبت ١٠٠٤ هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ٨٠٣ هـ، بها نقص من
الأول نحو ورقتين وبها تحريف كثير وترقيق.

- نسخة أخرى مخطوطة بخط قديم.

- نسخة أخرى مخطوطة مكتوب عليها أنها تسمى «نفائس
العرائس».

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١١١١ هـ.

فهرس عام / مطبوع

عجائب البلاد والأقطار والذيل والأنهار والبرارى والبحار.

وتعرف بقصة حايذ بن سالوم بن تميم بن يوسف بن
يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل عليه السلام. وهي أربع
ورقات تشتمل على مانسب إليه مما رآه عند استكشاف مجرى
الذيل الذى أخبر عنه أنه يخرج من الجنة.

- مخطوطة بقلم معتاد.

فهرس عام / مطبوع

عجائب البخت فى قصة الأحد عشر وزيراً وابن الملك
آزاربخت.

قصة شرقية إلا أنها غير صحيحة التركيب العربى لكثرة
ما بها من اللحن وخطأ التركيب. وقد كان عثر عليها الأديب
يوسف أفندى شيت مكتوبة بالحروف السريانية ومؤرخة فى

السنة الألف بعد المسيح، وعربها الأستاذ ميشيل جورجى
عوراء، وضعها على نسق كتاب «ألف ليلة وليلة، وهي مرتبة
على أحد عشر يوماً فى سير الأولين من الفرس والهنود ضمن
مجموعة طبع البيان بالقاهرة ١٨٨٦.

- خمس نسخ أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

السيف والموسى على قضية الخضر وموسى.

- محمد مصطفى ماء العين بن محمد فاضل بن مامين
الشرىف الحسنى كان موجوداً ١٣٠٠ هـ، وهو كتاب أدبى
تاريخى يشتمل على قصص سيدنا الخضر وسيدنا موسى النبى
عليهما السلام. فرغ منه ١٣٠٠ هـ.

- طبع حجر ١٣١١ هـ.

فهرس عام / مطبوع

السبك واللهج.

- محمد عبدالفتاح المصرى.

- تتضمن سيرة السيد حزنبل وبنت عمه زكونه وماجرى
له فى سياحته، وهي مرتبة على أربعة وأربعين سبكاً وعلى
ست وعشرين لهجة طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٣ هـ.

فهرس عام / مطبوع

زينب.

- مناظر وأخلاق ريفية بقلم فلاح مصرى.

- قصة أدبية غرامية أخلاقية ريفية باللغة العامية
الدارجة.

- طبع القاهرة - مطبعة الجريدة.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

زهر الكمام فى قصة سيدنا يوسف الصديق عليه السلام.

- أبو على عمر بن إبراهيم الأوسى.

- مرتبة على سبعة عشر مجلساً.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٧٧ هـ.

فهرس عام / مطبوع

ديوان الصفدى ملك الأعجام وحربه مع الملك درغام ملك الطرق ومجىء بنى هلال لأخذ القار.

- لم يعلم مؤلفه.

- وهو ديوان شعر باللغة العامية يتضمن كثيراً من القصص الخرافية.

- طبع حجر بالقاهرة.

فهرس عام / مطبوع

ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان وما جرى من الكرامة والبرهان. وهو المشهور بقصة الظاهر بيبرس، ولم يعلم جامع.

- وهو يشتمل على كثير من النوادر الغربية والهزليات العجيبة وصور من الكرامات الظاهرة ونحو ذلك من سير الظاهر بيبرس والأسطى عثمان.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٨٩ هـ.

فهرس عام / مطبوع

الدرة المنيفة فى حرب دياب وقتل الزناتى خليفة وشنق الزغابة وسجن دياب.

- لم يعلم جامعها.

- طبع الشرفية ١٢٩٨ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

حكاية أبى القاسم أحمد البغدادى (أحمد بن على التميمى)، لأبى المطهر محمد بن أحمد الأزدى.

قال فى أولها هذه حكاية عن رجل بغدادى كنت أعاشرة برهة من الدهر فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات عن أهل بلده مستفصحة ومستفضحة فأثبتها من خاطرى لتكون كالتذكرة فى معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم وكالأنموذج المأخوذ من عاداتهم.

- طبع مطبعة هيدلبرج ١٩٠٢ م معها مقدمة وملاحظات باللغة الألمانية للمسيو آدم مز.

فهرس عام / مطبوع

حديث علاء الدين والقنديل المسحور، منقولة من ألف ليلة وليلة.

- طبع باريس ١٨٨٨ م ومنه مقدمة وملاحظات باللغة الفرنسية للدكتور زيتنبراج

فهرس عام / مطبوع

حديث السول والشمول، منقولة من ألف ليلة وليلة.

- فى مجلدين طبع ألمانيا ١٩٠٢ م معها مقدمة وملاحظات، وترجمتها بالألمانية للدكتور سيبولد.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

الألفاظ الظرفية فى رحلة العرب وحرب الزناتى خليفة، لم يعلم مؤلفها.

- قصة خرافية باللغة العامية جمع فيها مؤلفها ما بدا له من ذكر أحوال غريبة وأخبار وحكايات من كلام العرب الحجازية والفرسان الهلالية وربتها على معانى وأشعار وأخبار ورسائل فى حرب الزناتى خليفة، طبع مصر.

فهرس عام / مطبوع

سميراميس.

- سليم سعدة.

- القاهرة، ص ٣٢٢.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

بجماليون.

- زكريا الحجاوى.

- القاهرة ١٩٤٦، ص ١٥٨.

فهرس عام / مطبوع

بجمالين.

- توفيق الحكيم.

- القاهرة ١٩٤٢، ص ١٩٦.

- ثلاث نسخ كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع ١٩٤٤، ط ثانية.

فهرس عام / مطبوع

إفروديت (غانية الأسكندرية) وقصص أخرى.

- نشر حلمى مراد.

- عدد ٣٣ من سلسلة «كتابى» - القاهرة ١٩٥٤، ص ٢٠٠.

فهرس عام / مطبوع

إفروديت.

- تأليف: بيبس لويس، ترجمة: محمد بدر الدين خليل.

- العدد ٣٠٢ من سلسلة «روايات الجيب» - القاهرة ١٩٤١، ص ٧٢.

فهرس عام / مطبوع

أساطير مصرية.

- عبد المنعم أبو بكر.

- العدد ١٤٣ من سلسلة «اقرأ» - دار المعارف - القاهرة، ص ١٣٦.

- ست نسخ كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أساطير القرون الوسطى.

- تأليف: جرير، ترجمة: أمين سلامة.

- الجزء الأول - القاهرة ١٩٥١، ص ١٢٠.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أساطير فرعونية من تاريخنا القديم.

- كمال الدين الحناوى.

- القاهرة ١٩٥٤م، ص ١٥٤.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أساطير شرقية.

- كرم البستانى.

- بيروت ١٩٢٤م، ص ١٦٣.

- نسخة كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أساطير الحب والجمال عند الإغريق.

- درينى خشبة.

- القاهرة، ص ٣٧٧.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أساطير الأمم.

- قدرى قلعجى.

- بيروت ١٩٤١، ص ٦٤.

فهرس عام / مطبوع

قصص خرافية يونانية ورومانية.

- أمين سلامة، حسين حلمى بلبل.

- القاهرة ١٩٤٩، ص ١٢٧.

- أربع نسخ كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار.

- عز الدين بن عبد السلام بن أحمد بن غانم المقدسى،
٩٧٨٠ هـ.

ضمنه إشارات على ألسنة الطيور والحيوانات والأزهار
إبرار الجمادات.

- نسخة في مجلد بالتصوير الشمسى بدار الكتب عن
نسخة مخطوطة كتبت ٩٨٢ هـ فى ٧٣ لوحة.

- نسخة أخرى منها ضمن مجموعة طبع القاهرة، وهى
طبع حجر ١٢٧٥ هـ.

فهرس عام/ مطبوع

سيرة الأبطال والعظماء القدماء، لم يعلم مؤلفه.

كتاب أدبى فكاهى تاريخى اقتصر فيه مؤلفه على ذكر
نصص وخرافات جاءت فى وصف حوادث وأشياء ذات فوائد
أدبية عديدة وغير ذلك من سير أبطال اليونان الذين وردت
عندهم هذه القصص والخرافات. وهو مرتب على فصول طبع
ببيروت ١٨٨٣ م. عنى بطبعها وترجمتها أحد الأدباء على نفقة
جمعية الكرايس البريطانية بببيروت.

فهرس عام/ جزازات

التفكير الخرافى.

- نجيب إسكندر إبراهيم، رشدى فام منصور.

- القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢، ص ٢٥٤.

فهرس عام/ جزازات

دون كيخوته (لسرفنتيس).

- ترجمة : عبدالعزيز الأهوانى.

- مكتبة الأنجلو مجلد أول ١٩٥٧ م، ص ٣٥٢.

- مجلد ثانٍ ١٩٦٠، ص ٢٨٧.

فهرس عام/ جزازات

- دون كيخوته.

- دى سرفانتيس.

- ترجمة: عبدالرحمن بدوى.

- القاهرة - دار النهضة العربية ١٩٦٥، ح ١/ ص ٣٢٩،
ح ٢/ ص ٧٤٣.

فهرس عام/ جزازات

سفرات سندباد بحرى.

- لم يعلم مؤلفه.

- الجزائر - مطبعة جردان ١٣٨٣ هـ، به شرح لبعض
ألفاظه الفرنسية.

فهرس عام/ جزازات

صور أساطير وأقاصيص.

- عبدالحميد سالم.

- طبع مصر، ص ٦٣.

فهرس عام/ جزازات

خرافات أيسوب.

- ترجمة: مصطفى السقا وسعيد جودة السحار.

- القاهرة - دار الكتاب العربى، ١٩٥٨ م، ص ٢٦٨.

فهرس عام/ جزازات

عبد الهادى الجزار.. فنان الأساطير وعالم الفضاء.

- صبحى الشارونى.

- الدار القومية ١٩٦٦ م، ص ١٥٣.

فهرس عام/ جزازات

عجائب الخلق.

- جورجى زيدان.

- القاهرة، مطبعة الهلال ١٩١٢، ص ٢٠٤.

- يشتمل على أمثلة من عجائب المخلوقات الآدمية
والحيوانية والنباتية.

[علم الطبيعة ٢٤٢ - ٧٦٠] [٩٧٩ - ٩٨٠]

فهرس عام/ جزازات

عجائب المخلوقات.

- أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود القزوينى (٦٠٠ - ٦٨٢).

- القاهرة، دار التحرير للطبع والنشر جزءان فى مجلدين

١٩٦٥م.

- القاهرة، مكتبة محمود توفيق ١٩٦٨م، ص٤١٦.

- القاهرة، المطبعة الشرفية ١٣٢١هـ.

- جوتنجن ١٨٤٩، ص٤٥٣.

- المطبعة الميمنية ١٣٠٥هـ، ص٣٦٠.

- الحلبي ١٩٥٦م، ص٢٨٢.

فهرس عام/ جزازات

عجائب الهند بره وبحره وجزائره.

- يرزك بن سهريار الناخداه الرامهرمزى.

- تصحيح فندولت، ترجمة : مرسل دومك.

- ليندن، مطبعة بريل ١٨٨٣م، ص٣١٠.

فهرس عام/ جزازات

عجائب وأساطير.

- شوقى ضيف.

- دار الهلال ١٩٥٩، ص٢٢٥.

- العدد (١٠٢) كتاب الهلال.

فهرس عام/ جزازات

عروس البحر والفرسان الثلاثة.

- شكران زكى السانى.

- القاهرة - دار لوران للطباعة ١٩٦٣، ص٢٠٨.

فهرس عام/ جزازات

عروس الربيع.

- سلامة خاطر.

- القاهرة، مطبعة السلام ١٩٣٦، ص١١٦.

فهرس عام/ جزازات

عصر الأساطير.

- توماس بلفينس وترجمة رشدى السيد ومراجعة د. محمد صقر خفاجة.

- القاهرة - دار النهضة العربية ١٩٦٦، ص٤٨٨، الألف كتاب.

فهرس عام/ جزازات

عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس.

- بانزريك ملاهى وترجمة جميل سعيد، ص٤٥٩.

- بيروت - مكتبة المعارف ١٩٦٢م.

ت/ قصص/ مطبعة مدرسة والدة عباس باشا
الأول ١٣٢٩هـ

قصة لوسىوس الحمار.

وهى قصة خرافية للكاتب اليونانى لوسين ترجمت إلى الفرنسية ثم ترجمها إلى العربية صالح حمدى حماد بك ١٣٣١هـ، وهو ابن حماد باشا حمدى.

ت/ قصص/ طبع النهضة ١٣٤٢هـ

قصة روبنصن كروزى.

وهى ترجمة السيد أحمد على عباس وقد أدمج الجزء الثانى فى آخر الأول مختصر.

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ثلاثة كتب.

- شرح رسالة حى بن يقظان التى ألفها الرئيس ابن سينا.

ت/ قصص/ طبع التأليف ١٩٢٠م

روبنصن السويسرى، وهى قصة مترجمة عن الإنجليزية.

ن/ قصص / طبع بيروت ١٨٨٥ م، ١٨٨٣ م

التحفة البستانية فى الأسفار الكروزية أو رحلة روبنسن كروزى.

- ترجمها عن الإنجليزية بطرس البستاني ١٣٠٠ هـ.

ن/ قصص / خ ١٢٠٩ هـ

أفعال ومعانى سنتينا الحكيم الفارسى، وهى قصة الملك كورس الفارسى مع ولده والفلاسفة السبعة، ترجمت من الفارسية إلى الرومية ثم ترجمها من الرومية إلى العربية الحوزى يوسف جحشان من مدينة الرملة ومن أهالى الثغر ١٣ هـ.

مخطوطات

حديث الملك شرناق ومن بعده من الملوك الذين بنوا الأهرام والسبب الموجب لبنائها وما فيها من العجائب والغرائب

والبرابى وعجائبها وعجائب مصر وغرائبها وما فيها من العجوبات.

- نسخة بقلم معتاد وبخط حسن رشيد ١٣٥٥ هـ - ١٩٣٦ نقلها من الأصل المخطوط المحفوظ بمكتبة سوهاج رقم ٧٧ تاريخ، ص ٥٨.

كتبخانة

مقدمة النيل السعيد وشرح أحواله وذكر عجائبه وغرائبه ومن أين يجىء وإلى أين ينتهى.
- الشيخ جلال الدين المحلى الشافعى المولود بمصر ٧٩١ هـ وتوفى ٨٦٤ هـ.

- نسخة فى مجلد طبع بحروف بالمطبعة الوهبية بمصر ١٢٨١ هـ، آخر صحيفة ٣٨.

- نسخة أخرى كالسابقة.

